This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 970,093

KNIHOVNA
MĚSTSKÉHO
HISTORICKÉHO MUSEA
V PLZNI

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Ueber

Theater und Musik.

Historisch-kritische Studien

von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1860.

838
W87
1860

542572-013

Ueber

Theater und Musik.

In demſelben Verlage ſind ferner erſchienen:

Armand, **Bis in die Wildniß.** Reiſe-Roman. 4 Bände. 8. 5 Rthlr.

Armand, **Alte und neue Heimath.** 8. . . . . 1½ Rthlr.

Armand, **Scenen aus den Kämpfen der Mexicaner u. Nord-Amerikaner.** 8. 1½ Rthlr.

Bernhard, Auguſte, **Ein Erbvertrag.** Roman. 8. . . 1 Rthlr.

Düringsfeld, Ida von, **Eſther.** Roman. 2 Bde. 8. . 2¾ Rthlr.

Freiherr von Eulenſpiegel oder **Lebensbilder aus der Neuzeit.** 2 Bände. 8. . . . . 3 Rthlr.

Frenzel, Karl, **Meluſine.** Roman. 8. . . . . 1½ Rthlr.

Holtei, Karl von, **Die Vagabunden.** Roman. Illuſtrirte Ausgabe. 3 Theile in einem Bande. . . . . 1½ Rthlr.

Holtei, Karl von, **Die Vagabunden.** Roman. Volks-Ausgabe. 3 Bände. 16. . . . . 1 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Chriſtian Lammfell.** Roman. Oktav-Ausgabe. 5 Bände. . . . . 6 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Chriſtian Lammfell.** Roman. Volks-Ausgabe. 5 Bände. 16. . . . . 1¼ Rthlr.

Holtei, Karl von, **Ein Schneider.** Roman. Oktav-Ausgabe. 3 Bände. 3¾ Rthlr.

Holtei, Karl von, **Ein Schneider.** Roman. Volks-Ausgabe. 3 Bände. 16. 1 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Der Oberuniker Bote.** Geſammelte Aufſätze und Erzählungen. 3 Bände. 8. . . . . 3¾ Rthlr.

Holtei, Karl von, **Vierzig Jahre.** Oktav-Ausgabe. 8 Bände. 13 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Vierzig Jahre.** Volks-Ausgabe. 6 Bände. 4 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Bilder aus dem häuslichen Leben.** 2 Bde. 8. 2 Rthlr.

Holtei, Karl von, **Die Eſelsfreſſer.** Roman. 3 Bände. 8. 5 Rthlr.

Novellen-Album für Bojanowo. Herausgeg. von R. Gottſchall, Pulvermacher und E. Trewendt. 8. . . . . 1½ Rthlr.

Oppermann, Andreas, **Aus dem Pregenzer Wald.** 8. . ¾ Rthlr.

Pohl, A., **Humoriſtiſche Erzählungen und Skizzen.** 8. . . . ¾ Rthlr.

Roquette, Otto, **Heinrich Falk.** Roman. 3 Bände. 8. 5 Rthlr.

Roſen, Ludwig, **Werner Thormann.** Roman. 3 Bände. 8. 4 Rthlr.

Schlönbach, Arnold, **Originale.** 2 Bände. 8. . . . . 2 Rthlr.

See, Guſtav vom (G. von Struenſee), **Vor fünfzig Jahren.** Roman. 3 Bände. 8. . . . . 4 Rthlr.

See, Guſtav vom (G. von Struenſee), **Erzählungen eines alten Herrn.** 8. 1¼ Rthlr.

Ueber

Theater und Musik.

Historisch-kritische Studien

von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1860.

Vorwort.

Ob es sich der Mühe auch verlohnt, diese flüchtigen Beiträge zur Tagesliteratur in ein Buch zu bannen? Ob sie durch die nochmalige Ueberarbeitung gewonnen haben? —

Das Zerstreute zu sammeln macht sich das gereifte Alter gern zur Aufgabe. Nachdem wir nur erst kurze Zeit mitgeschwommen sind in dem unstät schaukelnden Nachen des Feuilletonismus, haben wir da jene Stufe des schriftstellerischen Lebens schon erreicht, auf der man zum Nutzen der Menschheit rückwärts blicken darf auf die geleistete bunte Arbeit, sichtend und zusammenfassend, was davon etwa einen bleibenderen Werth verriethe? —

Jedes Buch bezeichnet einen Abschnitt in der Entwickelungsgeschichte seines Verfassers; möchte das vorliegende mit seinen meist aus den drei letzten Jahren zusammengetragenen kritisch-polemischen und historisch-statistischen Aufsätzen über Theater und Musik dem Kundigen wenigstens so viel offenbaren, daß wir nicht leichtsinnig in ein Gebiet eingetreten sind, in welchem man sich mit

um ſo größerem Ernſte bewegen muß, als daſſelbe leider! von jeher der Tummelplatz für allerlei unreine Geiſter geweſen iſt.

Wie Muſik und Theater, allerdings durch das Medium der Sinne, auf Geiſt und Seele erhebend wirken, nicht aber, als gefährliche Entnervungsmittel, ſelber nur im Cultus der Sinnlichkeit ſtecken bleiben ſollen: das wünſchten wir auf den folgenden Blättern, aus der überzeugenden Kraft friſcher Begeiſterung heraus, mit keckem Ausdruck den Blaſirten aller Art recht eindringlich entgegengerufen zu haben.

Breslau, am 27. Mai 1860.

Inhalt.

Seite.

I. Deutſche Bühnenzuſtände 1
II. Die Pariſer Theater 47
III. Das engliſche Theater der Gegenwart 152
IV. Die Rettung des claſſiſchen Repertoire's für das deutſche Theater 189
V. Ueber Theater-Kritik 211
VI. Muſikaliſche Leiden der Gegenwart 222
VII. Zur Muſikfrage 242
VIII. Die Zukunftsmuſik 252
IX. Die deutſche Muſik in Italien 260
X. Der Verfall der Geſangskunſt 270
XI. Adelheid Günther. Ein Künſtlerbild der Gegenwart 295
XII. Nadejda Bagdanoff und das moderne Ballet 318

I.

Deutsche Bühnenzustände [1]).

Wir haben ein Klagelied anzustimmen, welches die deutsche Bühne zum Gegenstand hat. Möglich, daß wir damit Vielen recht lästig und langweilig erscheinen, Manchen auch wenig Neues sagen; um aber der Welt nach üblem Rausch die allerübelste Ernüchterung zu ersparen, kann dieses Thema nicht oft genug zur Sprache gebracht werden, zumal wenn die Behandlung desselben sich nicht blos auf das Aufdecken vorhandener Gebrechen beschränkt, sondern dabei auch Mittel zu ihrer allmählichen Heilung anzugeben sind.

Wer weiß es nicht, daß unter allen dem Menschen angebornen Kunsttrieben der dramatische der frühstentwickelte, stärkste und allgemeinste ist! Aeußert er sich doch schon in den ersten Kinderspielen, bei Nachahmung von Thieren und Menschen, mit einer Intensität der Einbildungskraft, mit einer so gänzlichen Selbstverleugnung und Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit, wie sie selbst dem gereiften Künstler in gleicher Frische und Ur-

[1]) Zuerst gedruckt in der Augsburger Allgemeinen Zeitung v. J. 1858, Beilage zu Nr. 95, 96, 100, 101, 105 und 106.

sprünglichkeit nie wieder zu Gebote stehen. Es kann daher auch über den ungeheuern Einfluß, den die Bühne auf das Volk, und zwar ganz vorzugsweise auf den naiven, halb- und ungebildeten Theil desselben ausübt, kein Zweifel obwalten; jeder denkende Mensch begreift, daß sie nächst der Presse das allerpopulärste und eindringlichste Bildungsmittel sein sollte und in der That auch stets gewesen ist, wo sie ihre schwer verantwortliche Stellung begriffen und ihren Beruf erfüllt hat.

Schiller, in seinem 1784 geschriebenen Aufsatz: „die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet," hat sie eine Schule der praktischen Weisheit, einen Wegweiser durch das bürgerliche Leben, einen unsichtbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele genannt — eine Anstalt, die den Menschen mit dem Menschen bekannt mache, das geheime Räderwerk aufdecke, nach welchem er handle; und auch der größte deutsche Staatsmann, der Minister Frhr. vom Stein, von dem das am 16. Oct. 1808 zu Königsberg erlassene Publicandum, betreffend die veränderte Verfassung der obersten Staatsbehörden der preußischen Monarchie, seinem wesentlichen Inhalt nach ausgegangen, zählte darin (vgl. §. 10 litt. c.) das Theater zu den Anstalten, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und ordnete es deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, den Universitäten und anderen Lehrinstituten, der Ministerialsection für den Cultus und öffentlichen Unterricht unter. Dessenungeachtet aber — wie wenig geschieht heutzutage noch, um die Bühne solcher hohen Bestimmung entsprechend einzurichten und wirken zu lassen!

Wo ist das Theater, welches heute noch gesunde, ausschließlich sittliche Tendenzen im Auge hätte?! wo das Theater, welches heute noch eingedenk wäre, daß alle ächte Kunst göttlichen Ursprungs, und die dramatische insbesondere, vom reinsten Quell des Geisteslebens getragen, allerorten aus dem Cultus, dem Gottesdienst hervorgegangen ist; daß es also nimmermehr ihre Aufgabe sein kann, dem amüsementsüchtigen Haufen das Gift einer laxen Moral allabendlich als geistigen Labetrank vorzusetzen, oder ihn mit unstät umhertastenden Experimenten in

allen möglichen Formen und Farben abzuspeisen, in denen sich, wie W. H. Riehl von den Meyerbeer'schen Opern so richtig gesagt hat, die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer Zeit spiegelt — mit Effecten, die so ganz auf die abgespannten und überreizten Nerven unserer sogenannten feinen Gesellschaft berechnet sind — mit Zügen coketter Raffinirtheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen die innere Verderbniß der auf's Höchste geschraubten modernen Civilisation so scharf abconterfeit erscheint?! Haben denn unsere Politiker, die doch auch Volkspädagogen sein sollen und wollen, noch immer nicht Zeit gehabt, zu erwägen, daß in moralisch und ästhetisch schlechten dramatischen Aufführungen das tiefstgreifende Verbildungsmittel der Gesellschaft liegt? Und ist es nicht hohe Zeit, daß man Alles, was entnervend oder überspannend auf den Volksgeist, also social destructiv, revolutionär wirkt, aus dem öffentlichen Leben verbanne, wenn man anders noch an der Möglichkeit einer sittlichen Regeneration unserer Gesellschaft festhält und nicht ganz in gottlos-ungläubigem Pessimismus versunken ist? Hat man sich doch auf so manchen andern Gebieten schon mannhaft besonnen; ist man doch in der Architektur, Malerei und Skulptur seit Schinkel, Cornelius und Thorwaldsen wieder umgekehrt zum Reinen und Aechten; sucht sich doch unser religiöses Leben dem nüchternen Rationalismus, unser politisches dem seichten Liberalismus des 18. Jahrhunderts immer glorreicher zu entziehen: und soll Thalia allein so ganz zurückbleiben und dem goldenen Kalbe dienen, während die Schwestermusen dem ewigen Gott wieder huldigen?

Allerdings fordert die dramatische Kunst, weil sie gewissermaßen der Gipfel aller Kunst ist, eine doppelte Vollendung, erst im Gedicht, dann in der Darstellung; sie muß vollendete Kunstwerke vollendet zur Aufführung bringen, um ihr Ideal zu erreichen; wo aber finden sich heute die Dichter, die etwas gutes Neues schreiben, und wo die Schauspieler, die das gute Alte so zu spielen verstünden, daß es — wie zu Ekhof's und Schröder's Zeiten — immer wieder und wieder sein Publikum packe und anziehe, und wo endlich die Kritiker die — wie Lessing es ver-

langt — Dichter und Schauſpieler mit gleicher Strenge und Unparteilichkeit richten und in jedem Fall des Vergnügens oder Mißvergnügens unfehlbar zu unterſcheiden wiſſen, was und wie viel davon auf Rechnung des Dichters oder des Schauſpielers zu ſetzen ſei, um nicht durch falſchen Tadel des Einen auf Koſten des Andern Beide zu verderben — Jenen, indem ihm der Muth benommen, Dieſen, indem er ſicher gemacht wird?

Die Aufgabe iſt ſchwer, Niemand kann das leugnen; ſchauen wir aber näher auf die Gründe ſolch trauriger Verwahrloſung und jähen Verfalls, ſo werden ſich doch vielleicht einige Wege andeuten laſſen, die aus dem ärgſten Chaos glücklich hinauszuführen verſprechen.

Zu einem großen Theil freilich iſt das Uebel ſo eng mit dem eigenthümlichen Weſen des deutſchen Volkes verwachſen, deſſen Schwächen und Gebrechen ſämmtlich aus der ſeiner Univerſalität zu verdankenden Größe entſpringen, daß an eine völlige Heilung kaum je gedacht werden kann. Die Klage nämlich, daß die Deutſchen ſich ſtets vergeblich bemüht haben, unter ſich hervorzubringen, was andere Völker ſchon längſt beſaßen, ein wirkliches Nationaltheater als Spiegel ihrer Sittlichkeit und ihrer Geſchichte — dieſe Klage dauert nun bereits ſo lange, als der Grund, weshalb dem ſo iſt und nicht anders ſein kann, d. i. der Mangel einer gleichförmigen Bildung und eines nationalen Gemeingeiſtes. Die geiſtige Einheit und Zuſammengehörigkeit der Germanen äußerte ſich von jeher nur in der tiefinnerlichen Gemüths- und abſtracten Gedankenwelt, während ſie im Gebiete der äußern Menſchennatur, des thatſächlichen Lebens erſt in allerneueſter Zeit auf dem Weg einer Einigung der materiellen Intereſſen embyroniſch ſich zu regen beginnt. Fand daher auch die deutſche Lyrik ſchon ſeit der Epoche des mittelalterlichen Minnegeſanges bis auf Goethe, Uhland, Rückert, Chamiſſo, Heine, Lenau und Geibel alle Herzen des großen Geſammtvaterlandes offen, ſo hatten dagegen die Dramatiker, deren Aufgabe es iſt, den Inhalt des Menſchenlebens und der Geſchichte im Licht der Poeſie gemeinverſtändlich und gemeinwirkſam auf realem Schauplatz zu zeigen, ſtets einen

ungleich schwereren Stand; denn da sie beim großen deutschen Publikum überall gültige und deshalb verständliche Verhältnisse und Sitten nicht vorfinden, so vermögen sie auch das wirkliche deutsche Leben nicht zur Basis ihrer Dichtung zu machen, sondern sie müssen sich mit Abstractionen helfen, die der beabsichtigten und lebendigen realen Wirkung im Grunde schnurstracks widersprechen.

Mit besonderer Tiefe und Einsicht ist dieses Thema bereits in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" von 1845 (1. Heft. S. 313 ff.) behandelt worden; wir gestatten uns aus dieser trefflichen Arbeit hier nur einen Satz hervorzuheben, der unsers Erachtens den Schwerpunkt der Frage trifft: „Soll — so heißt es da — einem Volke sein Leben dramatisch so vorgeführt werden, daß es in jedem Zug seinen Geist und seine Sitten wiedererkennt, so muß es entweder so klein und beschränkt sein, daß sich die Einheit des Geistes, die Gleichförmigkeit der Bildung von selbst versteht, wie bei den hellenischen Republiken und den freien geschlossenen Gemeinden des Mittelalters; oder ist das Volk ausgebreitet und in Stämme gegliedert, so muß, wie es bei Engländern und Franzosen der Fall ist, die politische Einheit wenigstens in gewissem Grade die sittliche herbeigeführt haben, in dessen Geist sich die ganze Nation spiegelt; es muß sich ein Mittelpunkt des Lebens gebildet haben, von dem aus nicht nur die öffentliche Meinung in allen Dingen, sondern auch der ganze gesellige Brauch vorzugsweise bestimmt wird."

Da es hiernach aber für das gesammte Deutschland, seiner Zersplitterung wegen, an den Grundbedingungen einer durchschlagenden dramatischen Wirkung fehlt, so können wir uns auch nicht darüber wundern, daß bis jetzt alle Versuche zur Gründung eines deutschen Nationaltheaters vollständig gescheitert sind. Der erste Anlauf dieser Art, die sogenannte Hamburger Entreprise des Jahres 1767, wobei Schauspieler wie Ekhof, Hensel, Boek, Borchers und Ackermann beschäftigt waren, und bei der ein Lessing als Dramaturg wirkte, wurde schon nach acht Monaten von einer französischen Truppe aus dem Felde geschlagen, und Lessing selbst setzte ihr im letzten Stück seiner Hamburger Dra-

maturgie das verzweiflungsvolle Epitaph: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen." Sechszehn Jahre später kehrte der bühnenbegeisterte Schiller diesen Ausspruch um und schrieb: „Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten, wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinsel nur Volksgegenständen sich weihten, mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine wirkliche Nationalbühne zu sehen, so würden wir auch eine Nation." Allerdings liegt in diesen Worten eine metonymische Hyperbel, denn niemals hat das Theater eine Nation gebildet, dasselbe war vielmehr stets nur erst das Product ihrer Bildung: allein das eine, was uns Noth thut, traf Schiller darum nicht minder richtig, als Lessing. Unter der Herrschaft eines regen Gemeingeistes steht das volksthümliche Drama ohne weiteres fertig da, sobald höhere Kunstbedürfnisse in der Nation erwachen. Denn Völker, die diesen Gemeingeist besitzen, wollen in dem, was die Bühne ihnen darbietet, vor allem nur ihren specifischen Geist und einseitigen Geschmack wieder finden. Deshalb kamen Lope de Vega, Shakespeare und Molière für ihre Nationen so früh, während wir heute noch des Dichters harren, der uns ein deutsches Original-Lustspiel schreibe, in welchem alle Glieder des Gesammtvaterlandes ihren Geist und ihre Sitte wieder erkennen, und das, wie unwillkürlich, den Ausdruck einer einseitig nationalen Lebensanschauung, eines egoistischen Sittlichkeitsbewußtseins, eines specifischen Geschmacks bilde. Wie soll die deutsche Dichtung Etwas ausdrücken, was die Nation, als Ganzes betrachtet, nicht hat?

Aber auch auf die Darstellungskunst muß diese Schwäche des nationalen Gemeingeistes nachtheiligen Einfluß üben. Am auffälligsten sehen wir dies bei unsern Komikern, die sämmtlich fast nur Lokal-Komiker sind und über ihre specielle Berufsstadt

hinaus kaum irgend eine Wirkung hervorzubringen vermögen. Hassel gehörte nach Frankfurt a. M., Scholz nach Wien, und Gern ist und bleibt eine Berliner Pflanze, wie es früher Schmelka und Beckmann gewesen. Mit Recht hat man die Schauspielkunst den Mikrokosmus der Nationalentwickelung genannt, da sie, ihrer Natur als Menschendarstellungskunst gemäß, das Schicksal des Volkes abspiegelt. Nationalen Instinct hatte sie daher auch sogar bei uns von allen Künsten am längsten bewahrt, ja sie drohte selbst im achtzehnten Jahrhundert, ehe sie sich, durch Gottsched's Einfluß geleitet, in die französischen Fesseln begab und dadurch zu neuem ästhetischem Leben gelangte, geradezu in Folge ihres hartnäckigen Beharrens bei den alten volksthümlichen Elementen völlig zu Grunde zu gehen, weil eben keine nationale Dichterkraft existirte, um ihr aus dem Elend der allein populären Unflätherei herauszuhelfen.

Längst war damals schon die Cultur der tonangebenden Stände französirt, längst hatte selbst die dramatische Dichtung, um sich hoffähig zu erhalten, dem italienischen Opernglanz und den Versailler Schauspielregeln zu huldigen begonnen, und noch immer schleppte die deutsche Komödianterei ihren alten zotigen Hanswurst neben dem ästhetischen Ungeheuer der Haupt- und Staatsactionen zur niedrigsten Volksbelustigung mit sich herum, und ihre Jünger gingen als der Aussatz der Gesellschaft in Lumpen einher. Während am Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Spanien die Stücke des Cervantes, Lope de Vega und Gabriel Tellez (der unter dem Namen Tirso de Molina schrieb [1]) das kirchliche und ritterliche Leben des Mittelalters zur herrlichsten nationalen Blüthe schon emporgebracht; in Frankreich die classisch-rhetorischen Tragödien von Pierre de Ronsard, Robert Garnier, Alexandre Hardy und Jean de Rotrou das

[1]) Er ist der erste, der die Don Juan-Sage dramatisch behandelt hat unter dem Titel: „El Burlador de Sevilla y convidado de piedra." Im Jahre 1621 hatte er schon 300 Comödien geschrieben. Vgl. v. Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien, Bd. II. S. 552 ff.

mittelalterliche Drama bereits völlig beseitigt hatten; in Rom, Florenz und Ferrara Giovanni Ruccellai's und Torquato Tasso's Trauerspiele, so wie die Komödien des Bernardo Divizio aus Bibbiena, des Machiavelli und Arioſto nach antiken Muſtern aufgeführt wurden, ja die Oper ſchon, aus Guarini's und Taſſo's Schäferſpielen hervorgegangen, die feingebildete Ariſtokratie für die Bühne zu enthuſiasmiren anfing; in England endlich gar Shakeſpeare und ſeine uns neuerdings erſt durch F. Bodenſtedt's dankenswerthe Arbeit wieder in ihrer ganzen Bedeutung vorgeführten Zeitgenoſſen Marlowe, Green, John Webſter, Ben Jonſon ꝛc., von dem freien ſittlichen Geiſt der neueren Zeit getragen, die höchſten Gipfel der Dramatik erklommen, und auch die Schauſpielkunſt in allen dieſen Ländern bereits zu hoher Vollendung gediehen war: ergötzte ſich Deutſchland, trotz der beiden ſtehenden Bühnen, die ſchon um 1550 durch die Meiſterſängerzunft in Nürnberg und Augsburg errichtet waren, noch immer an der „keuſchen Frau Suſanna" von Paul Rebhun, an Hans Sachs' geiſtlichen und weltlichen Tragödien und Komödien, ſo wie an den plumpen Aufführungen von Studenten, Schulknaben und Handwerkern, oder gar blos an Seiltänzer-, Gaukler- und Feuerfreſſerkünſten! Nur gelegentlich als Nebenbeſchäftigung wurde die Schauſpielerei damals bei uns betrieben; einem beſonderen Stande war ſie bis dahin noch nicht übertragen. Erſt im ſiebenzehnten Jahrhundert traten Berufsſchauſpieler auf, und das erſte deutſche Hoftheater nach den Normen und Formen unſerer Tage wurde gar erſt 1685 unter dem Kurfürſten Johann Georg III. von Sachſen durch die dauernde Anſtellung von Johann Velthen's berühmter Bande zu Dresden gegründet, die neben den beliebten Stegreifskomödien ſchon den Polyeucte von Corneille und Molière'ſche Luſtſpiele aufführte. Im claſſiſch-franzöſiſchen Alexandrinerdrama fand ſich endlich, vornehmlich ſeitdem die Neuber'ſche Truppe, 1727 zu Leipzig etablirt, daſſelbe als reformatoriſchen Hebel aufgriff, eine Brücke, auf der die höhere Bildung und die volksthümliche Bühne, die ſo lange ſchon getrennte Wege gewandelt waren, ſich gegenſeitig wieder zu

nähern vermochten. Nun aber verlangte man auch von der letztern schon gar nichts Nationales mehr, und so wurde das deutsche Theater zu jener Laterna magica, zu jenem das Pariser Boulevard-Vaudeville und die Riesenschöpfungen Shakespeare's, Calderon's Lustspiele und die Tragödien des Sophokles gleichmäßig umfassenden weiten Schauplatz, der dem urdeutschen Triebe, sich mit dem Esprit aller Völker zu beladen, so vollständig entspricht. Daß damit aber auch die Wirkung desselben auf das Volk sich wesentlich abschwächen mußte, begreift sich leicht, denn bei den unteren Klassen verbietet sich eine Geistesbildung, welche das dargebotene Kunterbunt aller Style und Richtungen mit gleichem Verständniß in sich aufzunehmen vermöchte, von selbst.

Wohl offenbart es sich in unsern Theatern, daß unter allen poetischen Formen die dramatische, vermöge ihres Berufs, das menschliche Schicksal nicht zu beschreiben, sondern lebendig darzustellen, nach wie vor zwar die wirksamste, doch nichts weniger als eine wahrhaft nationale ist. Der öfters gemachte Vorschlag aber, diesem Uebelstande durch Bearbeitung volksthümlicher Stoffe für die Bühne abzuhelfen, trifft nicht das Wahre. Denn einmal haben die Dichter derjenigen Nationen, welche ein nationales Drama besitzen, dieses Recept nie angewandt (die classische französische Tragödie spielt überall sonst, nur nicht in Frankreich, und Shakespeare führt sein Auditorium in der ganzen Welt spazieren, ja er scheut sich selbst nicht, es beiläufig gar auf Caliban's Fabelinsel landen zu lassen); sie haben vielmehr umgekehrt, was wir eben bei unserem Universalismus nie fertig bringen, die ausländischen Stoffe nationalisirt, wie denn Molière aus dem Amphitruo des Plautus einen leibhaftigen Franzosen geschnitzt, und Shakespeare's römische Bürger im Julius Cäsar ebenso leibhaftige Engländer sind. Dann aber — wie sollte wohl auch eine Kräftigung des Einheitsgefühls dem deutschen Volk gerade dadurch geboten werden können, daß man ihm *seine* Geschichte als Spiegel vorhielte, die ja eben eine Geschichte politischer und religiöser Zwietracht ist, wie keine andere mehr? Allerdings hat es historische Momente gegeben, wo nach einem

großen allgemeinen Aufſchwung, da alle Stämme des vielgegliederten Volks ſich einmal ausnahmsweiſe zu einer gemeinſamen rettenden That zuſammenraffſten, wie z. B. nach den Freiheitskriegen, volksthümliche Stoffe, gleich dem in Weber's Freiſchütz verarbeiteten, in Berlin, Wien, Hamburg, Dresden, München und Frankfurt gleichmäßig durchſchlugen; allein Ausnahmen werden ſolche Erſcheinungen jedenfalls immer bleiben bei einer Nation, deren ganzes Weſen es mit ſich bringt, daß die dramatiſche Poeſie der Ausdruck des Gemeingeiſtes nicht ſein kann. So lange das deutſche Publikum noch nicht einmal darüber unter ſich einig iſt, wer größer ſei, Goethe oder Schiller, die Einen vielmehr den Erſtern als vornehm froſtig, die Andern den Letztern als bombaſtiſch-hohl beanſtanden, anſtatt nach Goethe's derb treffendem Ausſpruch froh zu ſein, daß ſie zwei ſolche Kerle beſitzen; ſolange noch ſo wenig Einheit der Empfindung unter uns herrſcht, daß Jeder nur ſeinen aparten Geſchmack, ſeine eigenwillige Kritik als Maßſtab für die Bühnenſchöpfungen mit ſich bringt — ſolange werden wir zwar im Großen und Ganzen immer ein ſehr nachſichtiges und geduldiges Theaterpublikum bleiben, das ſich von Dichtern, Regiſſeurs und Schauſpielern ſchließlich Alles gefallen laſſen muß, weil der Eine ſich über das perſönliche Unbehagen, das ihm die heutige Vorſtellung bietet, damit tröſtet, die morgende werde dem Andern mit gleicher Münze bezahlen; zugleich aber werden wir auch darauf verzichten müſſen, Herr und Meiſter unſerer Bühne zu ſein und einen beſtimmten nationalen Geſchmack auf ihr durchzuſetzen. „Ein Gewächshaus wird — wie Jemand geiſtreich geſagt hat — die deutſche Bühne bleiben, wo die Dramen aller Völkerklimate in Töpfen großgezogen werden zum Genuß des univerſellen, die ganze Welt begreifenden deutſchen Geiſtes.“ Das claſſiſche Stück aber, das bei ſeinem hohen Gedankenflug nur dann ein Echo in den Herzen Aller (ſelbſt des weit unter ſeinem Niveau ſtehenden ungebildeten Haufens) findet, wenn es auf nationaler Baſis ruht, das claſſiſche Stück wird aus einem ſo bunt zuſammengeflickten Repertoire nur immer je zuweilen als eine unvermeidliche Conceſſion an die haute critique hervorlugen, ohne

doch von der Menge anders als höchstens mit kühlem Respect aufgenommen zu werden.

Neuerdings hat man zwar an einigen Bühnen, namentlich in Berlin, sich ganz besonders auf ein classisches Repertoire geworfen und thut sich Etwas darauf zu gute, daß der Theaterzettel allwöchentlich drei- bis viermal die Namen Shakespeare, Calderon, Lessing, Goethe und Schiller ankündigt; wie wenig aber diese an sich recht löbliche Absicht ihren eigentlichen Zweck erreicht; das wird doch durch den ungleich größern Succeß klar bewiesen, welchen jedes fade Mode-Machwerk mit seinen wo möglich aus der großen Leihanstalt an der Seine nur geborgten Flittern täglich erlebt. Genügt doch die Grille der Frau Birch-Pfeiffer oder gar die von Hrn. v. Küstner als moralisches Non plus ultra angepriesene Pariser Fiammina, um alle die genannten Heroen auf Monate wieder in Thalia's Ehrentempel zweite Geige spielen zu lassen und das Publikum von seiner Anhänglichkeit an die hochfliegende Muse der Classiker gründlich zu curiren! Wer möchte denn auch Shakespeare sein, wo eine Grille Epoche macht, wer eine heiter-poetische Caroline Lindner, wo eine Goßmann mit ihrem „Dummen-Jungen"-Humor die Häuser füllt! Welch einen babylonischen Mischmasch ein deutsches Theaterpublikum verdaut, davon erlebten wir vor noch nicht zwei Jahren in demselben Berlin, das jetzt so stark in classischen Dramen arbeitet, ein auffallendes Beispiel. Es wurde der Rossini'sche Barbier von Sevilla gegeben, worin die Madrider Señora Angles de Fortuni die Rosine mit Spieldosen-Bravour und automatischer Seelenlosigkeit in italienischer Sprache sang, den Dialog aber französisch sprach, vermuthlich weil die Regie denn doch billige Bedenken trug, ob dem Parterre- und Galleriepublikum eines deutschen Opernhauses die wälsche Zunge nicht am Ende gar spanisch oder chinesisch vorkommen könnte. Unglücklicherweise reimt sich aber in allen italienischen Opern-Duetts, wo doch auf das genaue Zusammenstimmen der Terzen- und Sexten-Passagen so gewaltig viel ankommt, amore auf cuore, und nicht auf Herz oder Liebe, und ebenso unglücklicherweise passen deutsche und französische Texte in der Regel

meist wie die Faust auf's Auge; allein was thut's? Die spanische Spieldose sang wälsch und wurde von den wackern Germanen Bost und Basse (Bartolo und Basilio) in ehrlichem Deutsch accompagnirt; die Madrider Señora frug französisch, und ihr Almaviva (Hr. Wolf) antwortete deutsch, mocht' es klappen oder nicht! Nur Hr. Krause (Figaro), der noch aus Pellegrini's Schule stammt, sang das Duett mit ihr in einem Italienisch, das freilich auch nicht mehr ganz nach der „lingua toscana in bocca romana" klang. Welches andere Publikum, als eben nur ein deutsches, das durchaus keinerlei Nationalbewußtsein mit in's Theater bringt, ließe sich solch ein unerhörtes Quodlibet gefallen? Versuche es dagegen eine deutsche Sängerin einmal in der Pariser komischen Oper deutsch zu singen und etwa spanisch zu deklamiren! Und wäre sie eine Sontag, sie könnte eines sehr unzweideutigen Generalprotests gewiß sein. Und dennoch ist das erwähnte Exempel noch nicht das schlimmste, das unsere Theater-Annalen aufweisen. Haben wir es doch auch erlebt, daß selbst im Shakespeare'schen Drama der Mohr Ira Aldridge englisch sprach, und die übrigen Akteurs deutsch! Das soll nun ein bühnenmäßiges Ensemble geben und ein nationaler Kunstgenuß sein!

Gegen dieses Grundübel, den Mangel an Nationalbewußtsein, läßt sich ein schnell wirkendes Mittel nicht verschreiben. Allein unsere Bühne krankt heutzutage auch noch an andern Leiden, die mit unserer Volksindividualität wenig oder nichts zu schaffen haben, und für die vielleicht eher Hilfe und Heilung gefunden werden kann. Das deutsche Theater ist gegenwärtig selbst unter dasjenige geistige Niveau herabgesunken, welches ungeachtet der absonderlich ungünstigen Umstände, die es nicht zu ändern vermag, in Zeiten ruhiger Selbstgenügsamkeit für dasselbe erreichbar gewesen, und daran trägt die Hauptschuld die materialistische Denk- und Anschauungsweise, die sich in unserer hastig genußsüchtigen Dampfmaschinen-Aera der ganzen bürgerlichen Gesellschaft bemächtigt hat. Allerdings thut man Unrecht, die heute vorwiegenden materiellen Interessen allein für alle Gebrechen unserer Zeit verantwortlich zu machen, und

Wolfgang Menzel sprach gewiß wahr, wenn er schon 1839 drucken ließ: „Weder der Geschmack noch die Moral leidet irgend einen Nachtheil durch Förderung dieser Interessen; denn sie entwickeln sich aus so richtigen Naturgesetzen, daß man ihnen nur Freiheit gewähren darf, um durch sie auch die geistigen, ästhetischen und moralischen Interessen, wenn sie unterdrückt sind, zu fördern, wenn sie sich verirrt haben, zu rectificiren. Sie orientiren, sie nöthigen den Geist aus enger Beschränktheit herauszutreten; sie machen gesellig und selbst den Egoismus allgemeinen Zwecken dienstbar; sie sichern das äußere Dasein, bringen also mehr Ruhe in die Geister; sie erwecken äußeres Wohlbehagen, also auch inneres. Deshalb betrachten wir die Förderung materieller Interessen als ein zuverlässiges Mittel, das Volksleben in ästhetischer wie in moralischer Beziehung zu regeneriren. Je gesunder und kräftiger sich der Volkskörper entwikkelt, desto gesunder auch der Volksgeist — mens sana in corpore sano."

Gewiß ist es richtig, daß der Kaufmann, der das Product des heimischen Bodens fernen Küsten zuführt und das Vaterland mit den Schätzen fremder Zonen bereichert, der Poesie eben so wenig gefährlich ist als derjenige, welcher, durch Benutzung der Naturkräfte reich geworden, sich nun in der Mäcenasrolle wohlgefällt und die Kunst königlich belohnt. Auch die Medici waren ursprünglich Nichts als solche glückliche Kaufleute. Nicht minder ist es zuzugeben, daß die immer mehr zunehmende Hinneigung zu den materiellen Dingen, die dem Leben auf der einen Seite so viel Prosa zugesellt hat, auf der andern doch auch als eine nothwendige Reaction gegen die früher unter uns Deutschen zu weit getriebene Idealitätsrichtung, als ein ganz gesunder Protest des praktischen Menschenverstandes gegen die interessante Bläße, das sentimentale Gewinsel und die vornehm düftelnden Phantasieschwelgereien unserer modernen Weltschmerzlitteratur, unserer hypochondrischen Subjectivitätspoesie aufgefaßt werden kann, und daß die ächte Kunst dabei in letzter Instanz sicher Nichts verlieren wird. Allein wer vermöchte zu leugnen, daß wir für jetzt noch in der unseligen Durchgangs-

periode stecken, wo die Contraste des geistigen und irdischen Seins ziemlich unvermittelt n[illegible]neinander liegen, und wo der Cultus der materiellen Interessen einen segensreichen Rückschlag auf das immaterielle Gebiet noch nicht durchgehends hervorgebracht hat? Noch stehen fast nur die Schattenseiten dieses Cultus uns vor Augen, noch macht sich eine oft schamlose Verachtung alles idealen Strebens, ein Haschen und Jagen nach äußern Nichtigkeiten, nach sybaritischem Wohlleben und Luxus auf Kosten innerer Herzensbildung, eine Unersättlichkeit in gedankenlos frivolen Zerstreuungen breit, die den Menschenfreund nicht selten irre machen könnten an der nach dem Ebenbilde Gottes geschaffenen Menschheit. Noch wird die Poesie als Waare behandelt, der Pfuscher zum Poeten, Marsyas zum Apoll gemacht. Ansätze zum Bessern beginnen sich zwar hier und da zu zeigen, aber im Großen und Ganzen sind wir aus dem beklemmenden Zustand unfertiger Uebergänge nichts weniger als heraus. Die litterarische Fabrikation beherrscht noch immer unsern Büchermarkt, die Unberufenen überschreien noch immer die wenigen Berufenen — wir kranken noch an der Cur, die uns Heilung bringen sollte.

Ganz besonders lastet der Alp einer roh materialistischen Auffassungsweise geistiger Bedürfnisse auf der dramatischen Produktion, die fast ausschließlich nur noch der kaufmännischen Spekulation angehört. Die Tieck, Oehlenschläger, Immermann, Platen, Grabbe, denen es — wie schon dem greisen Goethe im zweiten Theil des „Faust" und in der „natürlichen Tochter" — ohne alle Rücksicht auf das praktische Theaterbedürfniß blos um die tiefste und lebendigste Behandlung des dramatischen Stoffs zu thun war, und die daher so recht eigentlich die Dichter der unsichtbaren Bühne genannt werden müssen — sie sind nicht mehr, und nur selten trifft man noch auf ein vereinzeltes Genie, das, unbekümmert um Publikum und Tantième, auf ihren Wegen wandelt. Die Zeit der Bücher-Dramen, jener ächt deutschen, sich nirgends sonst wieder findenden Erscheinung, ist vorüber. Aber was trat, in Bausch und Bogen betrachtet, an deren Stelle?

Die Theaterunternehmer brauchen Machwerke, die dem an ein rasches Genußleben gewöhnten modernen Publikum flüchtig-pikante Aufregungen gewähren; nicht ächte Dichtungen, welche, aus tiefster Seele empfunden, einen andächtig gesammelten Hörerkreis beanspruchen, werden begehrt, sondern brauchbare Waare, die volle Häuser verspricht. Die äußere Technik der Dramen hat dabei allerdings gewonnen, denn Praktiker sind wir allesammt geworden; an der Bühnengerechtigkeit von Brachvogel's „Narciß" läßt sich eben so wenig aussetzen, als an den Scribe'schen „Comédies à la douzaine" und an den allerneuesten Demi-monde-Stücken des Alexandre Dumas. Um so schlimmer aber ist es mit dem innern Gehalt solcher Spekulationslitteratur bestellt. Daß der ganze Trödelkram, der jetzt seinen Weg von Paris über den Rhein so schnell findet, wie dies selbst zur Zeit Lessing's, der uns „die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen" schalt, gleich schlimm nicht gewesen — daß eine dramatische Litteratur, welche, wie jüngst ein Kritiker sich prägnant ausgedrückt hat: „die Neugier des Publikums nur dadurch zu reizen sich bestrebt, indem sie es in die versteckten Winkel des von der sittlichen Welt geschiedenen und auf den gemeinsten Motiven beruhenden Lebens einführt," durch und durch verwerflich sei und in der That keinen andern Grund der Existenz habe, als weil sie durch ihre Schilderung der ekelhaftesten Zustände „den heimlichen Gelüsten des Pöbels schmeichelt," wird Niemand in Abrede stellen, in dem noch ein Funke sittlichen Gefühles glimmt. Allein darüber täuschen sich so Viele noch, als ob dieses Gift nur einer kleinen Anzahl von Stücken innewohne, während doch leider fast unsere ganze Bühnenlitteratur davon bereits seit Jahrzehnten angefressen ist! Es steckt so gut in den Meyerbeer'schen Prunk-Opern, wo die Nonnen aus den Gräbern steigen und, in üppige Buhlschwestern verwandelt, ein halbnacktes Saturnal aufführen, wie in fast allen französischen Vaudevilles, von denen man so viele — selbst die ganz platt unanständigen: „Un Monsieur et une Dame," „une corde sensible" u. dergl. m. — der deutschen Uebersetzung werth gefunden.

A. Dumas hat nur einen kleinen Schritt weiter gethan; um den Reiz der Neuheit ſicher ausüben zu können, hat er den unanſtändigen Stoff nicht mehr in der anſtändigen Geſellſchaft aufgeſucht, ſondern in der unanſtändigen, und das für alle Zeiten gebrandmarkte Laſter auch obenein noch in glänzenden Farben als die leidende Tugend dargeſtellt. Kann es eine gefährlichere und ſchiefere Moral geben, als wenn man mit Bettina v. Arnim die verkannte Rechtſchaffenheit im Zuchthaus, oder mit Dumas Sohn die unterdrückte Unſchuld in den Bordellen zu finden vermeint?

So tief ſind die Dramatiker unſerer Zeit geſunken durch ihre unſelige Sucht, der genüſſelnden Apathie des großen Haufens nur ja immer wieder neue gaumenkitzelnde Speiſe vorzuſetzen! Wie ganz anders ſtellt ſich dagegen doch der ächte Künſtler dar! Von allen Sorgen, die ſein Herz beſtürmen können, empfindet er gewiß die, etwas Neues zu ſchaffen, am allerwenigſten. Denn die Kunſt ſucht, gleich der Religion, der ſie immer dient, wenn ſie ächt iſt, die Wahrheit und, weil alle Wahrheit harmoniſch und alles Harmoniſche ſchön iſt, auch die Schönheit. Nun ſind aber die für die Ewigkeit beſtehenden Geſetze der Wahrheit und Schönheit vom Anbeginn der Dinge an ſchon in jedes Menſchen Bruſt gelegt, und der Künſtler hat ja weiter Nichts zu thun, als ihnen nachzuſpüren und ſie, wenn er ihrer klar bewußt geworden, in ſeinen Werken zur Darſtellung zu bringen. Hat er das Wahre getroffen, ſo lohnt ihm dafür wie von ſelbſt die ganze gebildete Welt mit dem glücklichen und beglückenden Ausrufe: „Wie iſt mir dies aus der Seele geſchrieben, oder geſungen, oder gemalt, oder gemeißelt!“ Iſt das aber nicht ein Beweis mehr dafür, daß er nichts Neues producirt, ſondern das Ewige, was weder alt noch neu iſt, nur reproducirt hat? Allein darum wird ſein Werk doch immerhin anders ausſehen, als das ſeiner Vorgänger, denn jede Idee bedarf, um menſchlich wirkſam ſein zu können, einer Offenbarungsform, die von den Zufälligkeiten des irdiſchen Daſeins bedingt wird. Und ſo mußte auch das Geſetz der Wahrheit und Schönheit, ehe es durch ſo viele Individuen, die ſich vor dem gegenwärtigen

Künstler mit seiner Erforschung und Darstellung abgegeben, bis zu ihm durchdrang, ein anderes Gewand schon deshalb angenommen haben, weil ja kein Mensch dem andern vollkommen gleicht, und jeder überdies ein Geschöpf seiner Zeit ist. Nur in diesem Sinne kann man behaupten, der ächte Künstler zeichne sich vor dem bloßen Nachahmer dadurch aus, daß er *Neues* schaffe. Soll aber das Neue auch die Fähigkeit haben, alt werden zu können, ohne zu *veralten*, so muß es eben ein *unabsichtlich Neues* gewesen sein, während in unsern modernen Dramen gerade umgekehrt Alles nach der raffinirtesten Absicht schmeckt. Schon aus diesem Grunde können sie keine Kunstwerke sein.

Mit der materialistischen Fabrikarbeit der Bühnendichter gehen die Theaterverwaltungen gemüthlich Hand in Hand. Geschäfte zu machen, das ist ihr einziges Ziel; blos deshalb die unsinnige Geldverschwendung für die dekorative Ausstattung von großen Opern und Ballets, blos deshalb das hastige Greifen nach jeder Novität, die nur irgend einen Kassenerfolg verspricht, blos deshalb die enormen Gagen, die ewigen Virtuosen-Gastspiele, die Effectjagd ohne Rast und Aufhör!

Ist es denn ein Wunder, daß all' diese Mißgriffe auch auf den *Schauspielerstand* in empfindlichster Weise haben zurückwirken müssen? Sehr richtig hieß es jüngst in der „Deutschen Vierteljahrsschrift": „Was unsere Schauspieler gegen früher als Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft an Werth gewannen, das haben sie als Bühnenmitglieder oder Künstler daran verloren; die Schauspieler der früheren Generationen waren durchschnittlich schlechte Haushalter und Rechner, aber tüchtige Künstler; die modernen Schauspieler dagegen sind durchschnittlich tüchtige Haushalter und gute Rechner, aber insgemein schlechte Künstler."

Wollen wir nun auch nicht so weit gehen zu behaupten, daß die „Atmosphäre, welche eine künstlerische Begabung zur Reife bringt, gerade die Misère der materiellen Endlichkeit sei, und daß die Ekhof, Schröder, Fleck, L. Devrient und Seydelmann der genialen Ungebundenheit ihre Erfolge zumeist zu verdanken

gehabt haben;" würden wir es vielmehr mit Eduard Devrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst, II. 163) für völlig unverantwortlich halten, wenn man das Gedeihen irgend einer Kunst durch bürgerliches oder moralisches Elend zu fördern dächte und etwa die Rückkehr zum alten Wanderleben als das richtige Wiederbelebungs- nnd Erneuerungsmittel der Schauspielkunst anpriese, da doch die Stabilität der Bühne allein einen wirklichen Fortschritt in der Erfüllung ihrer ästhetischen und sittlichen Aufgabe möglich macht: so läßt sich dessenungeachtet nicht leugnen, daß, wie überhaupt der Mensch allzugroßes materielles Behagen ohne übeln Einfluß auf seine Seele selten zu ertragen vermag, auch die Schauspieler, nun sie nicht mehr die Parias der Künstlerwelt bilden, ja zum Theil Minister- und Generalsgehalte beziehen, um Vieles bequemer geworden sind und sich nur zu oft mit handwerksmäßiger Routine begnügen, die zum oberflächlichen, aber gutbezahlten Virtuosenthum führt, anstatt mit resignirtem Fleiß und Ernst dem wirklichen Künstlerthum nachzuringen, das in die Tiefe strebt, wohin nur wenige sehende Augen dringen. Ist aber, um billig zu sein, der Hauptgrund dieses Uebels nicht immer wieder im Publikum und in den Zuständen, welche der Schauspieler als gegeben vorfindet, mehr zu suchen, als in ihm selbst und in seiner gesicherteren bürgerlichen Stellung? Wo Alles nur nach raschem Geldverdienst, nach flüchtigem Amüsement jagt, und die ideale Richtung überhaupt von der materillen so stark überwuchert wird: wie kann es da befremden, daß auch dem Schauspieler die künstlerische Begeisterung allmählich entfloh, und Dünkel, Ruhm- und Geldsucht sich seiner um so mehr bemächtigen mußten, als ihm meist die Gelegenheit, eine solidere Bildung zu erlangen, in der Jugend nicht geboten war?

Wie viel haben nicht überdies die feile Theaterkritik und das abscheuliche Theater-Agenturwesen[1]) an ihm ver-

[1]) Die im März 1858 zu Dresden zusammengekommenen Intendanten und Direktoren der namhaftesten deutschen Bühnen sind zwar zu dem Entschluß gelangt, mit diesen Schmachanstalten officiell zu brechen, allein noch immer ist das Uebel nicht völlig ausgerottet.

brochen! Schreiben denn nicht fast alle unsere heutigen Theater-Recensenten nur, um entweder ihren Esprit glänzen zu lassen, oder um des lieben Geldes willen? Wo existirt denn heute noch eine freie, unparteiische Kritik auf diesem Gebiete? Ernste, gediegene Männer, die sie zu üben berufen wären, haben sich, da das Theater ihnen so wenig Anziehendes mehr bietet, meist längst von einem Geschäfte zurückgezogen, von dem selbst Lessing nach kaum einjähriger Ausübung mißmuthig gestand: „er ziehe seine Hand von diesem Pflug eben so gern wieder ab, als er sie angelegt habe." Lobhudeleien und Reclamen, die sich für Theaterkritiken ausgeben, sind sie nicht der beste Beweis für die schaudererregende Charakterlosigkeit derer, die heute dieses Handwerk noch betreiben? Und darunter sollen die Schauspieler nicht leiden? Wenn Jean Jacques Rousseau Recht hatte, zu behaupten, Schauspieler müßten tugendhafter sein, als andere Menschen, wenn sie nicht verderbter sein sollten, ist es dann nicht eine doppelte Pflicht der Gesellschaft, die nun doch einmal „panem et circenses" begehrt, Alles zu thun, um ihnen die Tugend zu erleichtern? Und wodurch könnte eine solche sittliche Hebung des ganzen Standes besser vermittelt werden, als durch eine anständige, gerechte, auf ästhetischen und moralischen Motiven beruhende Kritik, auf die der Schauspieler, nach Lessing, um so mehr Anspruch hat, als seine Kunst eine transitorische ist? Das 1815 gesprochene und damals noch so wahre Wort des nachmaligen Bischofs Dräseke: „Die Welt schilt auf die Schauspieler, wie sie auf die Juden schilt, und ist doch eben selber Schuld, daß beide nicht besser sind; wen man niedrig stellt, der steht niedrig, und wem man die Kreise verschließt, in welchen er gedeihen könnte für ein edleres Sein, der ist nicht verworfen, weil er schlecht wäre, sondern er muß schlecht werden, weil er verworfen ist!" — paßt heute nicht mehr, wo so viele Sängerinnen in die höchste Aristokratie Europa's geheirathet, und jedes wirkliche Bühnentalent von der besten Gesellschaft gesucht, ja oft sogar über Gebühr verhätschelt wird, wo also die Gebrechen des Komödiantenthums nicht mehr in seiner äußerlich mißlichen Stellung zur Gesellschaft zu suchen sind. Dessenungeachtet aber kann man

von einer wirklichen Theilnahme der letzteren für das moralische Gedeihen des Schauspielerstandes so lange noch nicht reden, als es noch von den Behörden förmlich concessionirte Anstalten giebt, die jedem Künstler oder Pfuscher das lächerlichste Lob seiner selbst und die ungerechteste Herabsetzung Anderer verkaufen, und denen überhaupt Alles feil ist, Engagements, Gastspiele, Anpreisungen und Verleumdungen bunt durcheinander.

Wenn man aber ferner darüber klagt, daß unsere heutigen hochbezahlten und sehr reputirlichen Schauspieler trotz aller zum Theil erlangten geistigen Bildung nicht mehr so naturwahr und originell zu spielen verstehen, wie die alten fidelen Landstreicher, die durchaus noch in keine gute Gesellschaft kamen, so ist dagegen erstens zu bemerken, daß es ein großer Irrthum ist zu glauben, die wirklich bedeutenden Schauspieler früherer Epochen seien blos geniale Bummler ohne Zucht und Sitte gewesen. Im Gegentheil; es läßt sich nachweisen, daß Alle, die in der That reformatorisch auf die Darstellungskunst eingewirkt haben, höchst achtbare Personen waren und sogar viel vom edelsten Märtyrerthum in sich trugen. Magister Velthen, der — wie wir gesehen — 1685 das erste deutsche Hoftheater begründete, war nicht blos ein Mann von großem Talent und vielseitigen Kenntnissen, sondern ihn zeichneten zugleich auch untadeligste Sitte, würdigste Haltung und ein Charakter voll unbeugsamer Energie aus. Friederike Karoline Neuber, die im Anfange des 18. Jahrhunderts der ausschweifenden Willkür pöbelhafter Hanswurstiaden, so wie der marionettenhaften Förmlichkeit unförmlicher Haupt- und Staatsactionen ein Ende machte, war eine durch und durch sittliche Natur, die alle äußern Vortheile dem Durchsetzen einer bessern innern Ueberzeugung gegen den Ungeschmack ihres Publikums opferte und darüber selbst auch ehrlich zu Grunde ging. Bei Ekhof endlich, der 1758 noch zu Kiel nach Art der alten englischen Komödianten auf einem mit zweierlei Tapeten behangenen Theater spielte, wovon die gelbe alle Zimmer-, die grüne alle Naturdecorationen darstellte, und der, selbst als er es drei Jahre vor seinem Tod endlich zum Director der Gotha'schen Hofbühne

gebracht hatte, nur 600 Thaler Gehalt und 9 Klaftern Holz jährlich bezog — bei diesem ächten alten Wanderkomödianten also, welchen unverwüstlichen Eifer für alles Höhere, welchen Selbstveredelungstrieb, welche christlich religiöse Begeisterung finden wir nicht bei ihm!? Kann die deutsche Schauspielkunst nicht auch in sittlicher Beziehung stolz sein auf den Mann, den sie ihren Vater nennt, und der, indem er sterbend seinen Plan zur Stiftung einer allgemeinen Pensionskasse für deutsche Schauspieler an Schröder mittheilte, sein irdisches Wirken mit den Worten abschloß: „Ich möchte gar zu gern noch einen guten Gedanken mehr in die Grube nehmen, segnen, die mir fluchen, wohlthun denen, die mich hassen!"

Zum andern aber müssen diejenigen, welche über Verschlechterung der Schauspielkunst klagen, wiederholt darauf hingewiesen werden, daß es unbillig sei zu fordern, die Schauspieler sollten weniger als andere Leute Kinder ihrer Zeit sein. Wo ideales Streben im Großen und Ganzen das Gepräge der Zeit war, da hat es an Künstlern mit idealen Tendenzen nie gefehlt; wo aber vor allen Dingen gerechnet und gehandelt wird, und die halbe Welt aus Commis voyageurs besteht, da ergiebt sich auch die Verflachung der Kunst zur bloßen Routine ganz von selbst. Beim Schauspieler kommt überdies noch ein besonderes Moment hinzu, das ihm die vollendete Ausübung seiner Kunst in unserer Zeit wesentlich erschwert. Er ist Menschendarsteller. Wie wollen wir von ihm markige Charakterzeichnungen verlangen, wenn rings um ihn her die typischen Figuren, die originellen Käuze mehr und mehr verschwinden, und Alles in der Welt immer mehr auf uniforme Gleichmacherei hinausläuft?

Ist es nun aber — wie wir im Vorstehenden gesehen — baare Unmöglichkeit, einem Volke, das noch keine Nation ist, ein Nationaltheater zu verschaffen, und läßt sich der Materialismus, unter dessen Herrschaft Dichter, Bühnenvorsteher, Schauspieler, Kritiker und Theaterpublikum vorläufig gemeinsam noch sich beugen, auch nicht so ohne weiteres aus der Welt hinausdecretiren: was bleibt dann zu thun übrig, um dem gesunkenen Zustand unserer Bühne zu Hilfe zu kommen? Wir wissen recht

wohl, daß es eine Menge ganz gescheidter Männer giebt, denen diese Frage als eine durchaus müßige erscheint, weil sie das ganze Theaterwesen für rettungslos verrathen und verkauft halten; doch aber möchten wir dieser verzweifelnden Ansicht gegenüber auf einige Mittel hinweisen, die eine wirkliche Besserung um deshalb verheißen, weil sie, wo sie sporadisch zur Anwendung kamen [1]), in der That schon recht erfreuliche Früchte getragen haben. Es kann nur darauf ankommen, sie allgemein zur Geltung zu bringen.

Vor Allem erscheint es nöthig, das Theater von der traurigen Nothwendigkeit zu befreien, alle auf die platte Schaulust des großen Haufens speculirenden Reizmittel anwenden zu müssen, um sich pecuniär erhalten zu können. Von den fünfzehn größeren Hofbühnen, die Deutschland besitzt, gilt dies zwar weniger, da sie sämmtlich zum Theil sehr beträchtliche fürstliche Zuschüsse beziehen (das Burg- und Kärnthnerthor-Theater in Wien 323,000 fl. CM. = 215,333 Thlr., das Berliner Opern- und Schauspielhaus 140,000 Thlr. und selbst das kleinste von allen Hoftheatern, das zu Dessau, noch immer 32,000 Thlr. jährlich); dagegen werden, wie das v. Küstner'sche Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik (Leipzig, 1857) mittheilt, von den ungefähr hundert städtischen und ständischen Bühnen Deutschlands nur elf zu gleicher Zeit durch Subventionen und miethfreie Ueberlassung des Lokals unterstützt, zwei auf ersterem und drei auf letzterem Weg allein, während selbst in bedeutenden Städten, wie Hamburg, Breslau, Königsberg, Köln, Bremen, Danzig,

---

[1]) Mit ganz besonderer Freude gestatten wir uns hier die Leistungen Eduard Devrient's, seitdem ihm die Leitung des Karlsruher Theaters obliegt, rühmlichst anzuerkennen. Hat er schon durch sein treffliches Werk: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (Leipzig, 1848), sich ein hohes Verdienst um die richtige Würdigung der Grundsätze erworben, von denen man bei bühnenreformatorischen Bestrebungen ausgehen muß, so erscheint dasselbe jetzt verdoppelt, wo praktische Resultate bereits vorliegen, die nur der unermüdlichste Eifer und die klarste Einsicht, dem Strom der öffentlichen Meinung entgegen, aus der consequenten Anwendung jener Principien zu erringen vermocht haben.

Stettin, Pesth, Nürnberg und Magdeburg, die Theater mit Miethzins und andern Abgaben mehr oder minder schwer belastet sind (Breslau z. B. mit 7500 Thlr.). Viel besser erscheinen dagegen die französischen Bühnen gestellt; nicht nur, daß die große, die komische und die italienische Oper, das Théâtre français und das Odéon in Paris, die Theater zu Marseille, Lyon, Bordeaux, Lille, Nantes und Straßburg hohe Staatszuschüsse erhalten (die große Oper 680,000 Fr. = 181,333⅓ Thlr., das Straßburger Theater 50,000 Fr. = 13,333⅓ Thlr.), und daß viele Theater (z. B. das zu Toulon mit 80,000 Fr.) auch städtischerseits noch sehr beträchtlich subventionirt werden, so verlieh schon ein königl. Decret vom 6. Jan. 1824 sämmtlichen Bühnendirectionen Frankreichs das überaus einträgliche Privilegium, ausschließlich Maskenbälle geben zu dürfen, und ein anderes ertheilte ihnen die Befugniß, von allen neben dem Theater öffentlich gestatteten Schaustellungen, als von Concerten, bals payants, Cirques, Cafés chantants, Marionettenbuden ꝛc., den fünften Theil der Einnahme zu beziehen — ein Gewinn, der sich in Marseille z. B. auf mehr als 20,000 Fr. jährlich beläuft. Auch in Rußland und Italien nehmen die Theater eine finanziell vortheilhaftere Stellung ein, als bei uns. Das S. Carlo-Theater in Neapel erhielt bis 1848 55,000 Ducati = 73,333⅓ Thlr. Zuschuß (gegenwärtig verwaltet es der Staat auf eigene Rechnung), die Scala in Mailand bezog bis zum letzten Kriege 300,000 österreichische Zwanziger (= 70,000 Thlr.), die Pergola in Florenz für eine nur kurze Saison 50,000 Paoli (= 7500 Thlr.) jährlich, während die fünf kaiserlichen Theater zu St. Petersburg gar mit der ungeheuern Summe von 404,377 Silberrubel (= etwa 431,335 Thlr.) und die drei kaiserlichen Bühnen zu Moskau mit 107,000 S. R. (= 114,135 Thlr.) subventionirt werden.

Nur in England und Spanien sind die Theater lediglich Privatunternehmungen, die gar keine Unterstützung aus öffentlichen Kassen beziehen. Da nun Eduard Devrient gewiß Recht hat zu behaupten, daß nach allen im Verlauf der Theatergeschichte gemachten Erfahrungen keine Bühne sich unverrückt in

einer edlen Richtung zu erhalten vermag, welche ausschließlich vom Geschmack des Publikums abhängig ist, so folgt daraus unwiderleglich, daß der Staat, wenn er das Theater nicht als eine bloße öffentliche Vergnügungsanstalt, sondern als ein Kunstinstitut angesehen wissen will, das auf Bildung des Geschmacks und der Sitte vortheilhaft einwirken soll, ihm eine finanzielle Existenzmöglichkeit sichern, es von allen die Verfolgung künstlerischer Zwecke hemmenden Lasten und Abgaben befreien, dann aber auch selbst dafür sorgen muß, daß es wirklich solchen Zwecken und nicht eigennützigen Absichten diene.

Finanzielle Unterstützung also und ästhetische Ueberwachung fordern wir von den Regierungen für die Bühne. Man soll uns hierauf nicht etwa erwiedern, beides geschehe bereits in ausreichendem Maße. Um der ersten Anforderung zu genügen, dazu gehörte vor allen Dingen, daß keiner Stadt, welche ein stehendes Theater zu besitzen wünschte, die Errichtung eines solchen gestattet würde, wenn sie nicht in der Lage ist, sich zur Ueberlassung eines miethfreien Hauses und entsprechenden Zuschusses an den Unternehmer zu verpflichten. Von einer vernünftigen Controle des Theaterwesens aber kann man so lange noch nicht reden, als bei Ertheilung von Concessionen immer blos die Cautionsfähigkeit des Bewerbers entscheidet, nach den artistischen Einsichten desselben aber kaum gefragt wird, und als man namentlich noch nirgends Anstalt treffen sieht, um das traurige Institut der Sommerbühnen, das die neueste Zeit geschaffen, wieder gründlichst zu beseitigen.

Die materiellen und moralischen Folgen dieser wirklich nur im Sinn der bittersten Ironie den Namen Kunstanstalten tragenden Thalientempel sind unlängst in einem Artikel, der unter dem Titel: „Ueber den Verfall der deutschen Bühne" in der Berliner „Zeit" (jetzigen Preußischen Zeitung) Aufnahme gefunden, mit schneidender Wahrheit zusammengestellt worden. Wir wollen uns begnügen, die Hauptpunkte dieses von der gerechtesten sittlichen Entrüstung eingegebenen Mahnrufs hervorzuheben. Welchem Umstand verdanken die jetzt wie Pilze aus der Erde schießenden Sommertheater ihren Ursprung? Die Ueberzahl der

concessionirten deutschen Bühnengesellschaften — man kann, einschließlich der in Rußland, Polen, Ungarn und in der Schweiz beschäftigten, gut und gern deren 200 annehmen, wovon circa 77 reisende sind[1]) — schlägt sich den Winter über wohl allenfalls noch durch; allein mit den ersten Schwalben pflegen Jammer und Elend bei vielen von ihnen einzuziehen. Um nun dem hierdurch mit jedem neuen Sommer drohenden Proletariat und Hungertyphus-Candidatenthum zu Hilfe zu kommen und der Schauspielernoth in der Sauren-Gurkenzeit ein Ende zu machen, fiel man auf die Idee, Kunst und Natur in scheinbar harmlosester Weise zusammenwirken zu lassen, auf daß das Publikum angelockt werde, die Kosten dieser humanen Absicht zu tragen. Großmüthig gingen die Behörden auf diese Vorschläge ein; bis auf die Direction der winzigsten Bühne regnete es auf einmal Concessionen zu Sommertheatern und Arenen herab. Und siehe, sie übten magnetische Kraft auf den modernen Volksgeist, dem nun einmal ein leichter Genuß, zumal wenn er dabei billig ist, über Alles geht. Die Vergnügungssucht der niedern Klassen, die doch in einer Zeit, wo der Brodkorb für alle Stände so hoch hängt, ganz besondere Ursache zur Sparsamkeit und zu solidem Lebenswandel hätten, wurde durch sie erst recht aufgestachelt. Das Almosen also, das man dem Schauspielerstand hinwarf, leerte die Taschen anderer besitzlosen Stände. Und den Schauspielern — war ihnen etwa damit wirklich geholfen? Anstatt die Zahl der proletarischen Mimen zu verringern, wurde sie vielmehr noch beträchtlich gesteigert. So mancher ehrliche Schuster und Schneider, welcher der Versuchung, den Winter über in „Kunst" zu machen, widerstand, weil er für den Sommer in ihr keine Arbeit fand, steckte nun Pfriemen und Nadel definitiv beiseite

[1]) Bei weitem mehr, als in dem so theaterfüchtigen Frankreich. Der deutsche Bühnenalmanach für das Jahr 1860 erwähnt 21 Hoftheater, 112 Stadttheater, 34 nicht stabile Bühnen, 5 Sommertheater, 6 Aktientheater und 7 ständische Theater in den Kronländern des österreichischen Kaiserstaates, deren Oberleitung der betreffende k. k. Statthalter führt. Daß aber mit diesen im Ganzen 185 Bühnen die Liste der wirklich vorhandenen noch nicht vollständig sei, muß der Almanach selbst zugeben.

und schwur zu Apollo's Fahnen. Man sehe das sogenannte Kunsttreiben auf der großen Masse dieser Sommerbühnen an, und man wird schaudern. Hat solch ein unglücklicher Mensch, durch die Leichtigkeit des Erwerbs verführt, einige Jahre hindurch Sommerreisen gemacht und möchte, über seinen wahren Zustand aufgeklärt, gern den frühern Meister wieder aufsuchen, so tritt das fehlende Wanderbuch ihm feindlich entgegen; das Handwerk ist noch nicht aufgeklärt genug, die Kunst brüderlich zu umarmen; Elend und nicht selten Verzweiflung sind sein Loos.

Dies sind die materiellen Folgen des neuen Volksbeglükkungsmittels; schauen wir jetzt auf die moralisch-ästhetischen. Daß die wahre Kunst da nicht gedeihen kann, wo das Komödienspiel zum bloßen Accompagnement des Bier- und Tabakgenusses herabgewürdigt, und jede irgend noch mögliche poetische Illusion dem Zuschauer durch die unvermeidlichen Umgebungen geraubt wird, liegt auf der Hand. Sind dies die Hochschulen unserer modernen dramatischen Kunst? Soll sich das Personal des deutschen Schauspiels künftig aus den concessionirten Kunstschändungsanstalten rekrutiren? Wird es noch irgend eine Menschennatur geben, stark genug, um dem Pesthauch zu widerstehen, der aus diesen Cloaken ausströmt? Ist es nicht Vermessenheit, unser an sich schon physisch und moralisch ziemlich gebrechliches Geschlecht auf solche Probe zu stellen und zu sagen, wie man oft wohl zur Beschönigung des rohen Studententhums äußern hört: „Schadet Nichts, wenn Manche darin untergehen; wer sich glücklich durchringt, ist dafür auch ein ganzer Kerl!?" Können hier, wo nur die Kalisch'sche Posse und der Pseudo-Pepita-Tanz auf dem Repertoire figuriren, die Ekhof, Schröder, Iffland, Eßlair und Devrient der Zukunft erstehen? Waren schon die reisenden Gesellschaften als ein Unglück für die Kunst zu betrachten, weil eine Schule, ohne welche die wahre Kunst ebensowenig gedacht werden kann, als die ächte Wissenschaft, da überhaupt unmöglich ist, wo Alles hastig, unstät und vorübergehend erscheint: so hat das Unheil in den Sommerbühnen seinen Gipfel erreicht, die zwischen Singen und Schreien, Mimik und Grimasse schlechterdings keinen Unterschied mehr gestatten, wo

vielmehr nur das Plumpe, Frivole, Bestialische noch Effect macht. Zweifelt man denn noch daran, daß ein *schlechtes Theater* ein weit größeres Uebel ist, als gar keines? Und wozu bedarf denn auch jedes Städtchen, das sich vom Schweinehandel oder von der Lohgerberei ernährt, einer Bühne, die ja doch immer nur die Carricatur eines wirklichen Theaters wird sein können? Kann denn nicht dem auch dort bei Einzelnen etwa existirenden Bedürfniß durch eine Reise nach der benachbarten Hauptstadt leicht genug genügt werden, seitdem man mit Dampf von Pol zu Pol fliegt? Unser Rath also wäre vor Allem: *möglichst wenig Theater, aber die vorhandenen so gut als irgend thunlich herzustellen.* Um aber sicher zu sein, daß die Fragen: wo und an wen Concessionen zu verleihen seien, und auf welche Weise den einzelnen Bühnen öffentliche Unterstützung zu Theil werden müsse, stets nur im wahren Kunstinteresse entschieden werden, d. h. mit andern Worten: um die Bühne von einer lediglich *polizeilichen* Controle zu emancipiren und sie einer vorwiegend *ästhetischen* unterzuordnen, müßte das gesammte Theaterwesen überall dem Ressort der Cultusministerien zufallen, und bei diesen eine besondere Deputation für die künstlerischen Interessen aus Männern gebildet werden, welche, über den einseitig bureaukratischen Standpunkt erhaben, lebendige Theilnahme an der Sache mit richtiger Einsicht verbinden. Weder der aktenfressende Routinier, noch der mit Sängerinnen und Tänzerinnen liebelnde geheimeräthliche Kunstprotektor gehören dahinein, sondern wo möglich nur eigentliche Fachmänner, denen selbst praktische Künstler beizugesellen überaus wünschenswerth wäre, wenn sie die geistige und sittliche Bildung eines Ekhof, Iffland, Eduard Devrient besitzen. Wir denken uns übrigens die Thätigkeit dieser technischen Commission weit weniger in der Art, wie *Rudolph Gottschall* in Nr. 4. des „Deutschen Theater-Archivs" von 1859 seine „*Centralstelle für das Theater*" mit der vorwiegenden Absicht, in ihr eine Tantiemengarantieanstalt zum Besten der dramatischen Dichter zu gewinnen, eingerichtet wissen wollte; auch würden wir uns nicht minder gegen den dort gemachten Vorschlag, Examina für Schau-

spieler einzuführen, um der Ueberfluthung mit verlaufenem Gesindel und gänzlich unbefähigten Individuen zu steuern, erklären müssen, auf daß nicht, wie die Wiener „Recensionen für Theater und Musik" (Jahrgang 1859, Nr. 7, S. 109) bereits richtig dagegen bemerkt haben, künftig noch mehr Gensdarmen durch unsere Büsche schweifen, als bisher. Was wir mit unserer Centralstelle beabsichtigen, bezieht sich vielmehr nur auf eine einsichtsvolle Handhabung des Concessionsertheilungsgeschäfts (worin wir mit Gottschall durchaus übereinstimmen) und auf die finanzielle Unterstützung der Bühne von Seiten des Staats, womit denn natürlich auch die Sorge dafür zusammenhängt, daß solche Subventionen aus öffentlichen Geldern wirklich blos künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Dieser positiv begrenzte Wirkungskreis würde nach unserer Ansicht schon genügen, um der Theater-Deputation oder Commission alle Mittel an die Hand zu geben, auch auf indirektem Wege für die ästhetische Reinigung der Bühnen-Atmosphäre in mannichfaltigster Art thätig sein zu können, ohne unsere geistige Freiheit mit einer neuen büralistischen Zwangsjacke zu bedrohen. Auch die Hoftheater wären dieser Controle unterzuordnen; denn obschon es keineswegs zu verkennen ist, daß sie in unserm Jahrhundert noch die einzigen Stützpunkte für die dramatische Kunstpflege dargeboten und sich fast allein liberaler Zuschüsse zu erfreuen gehabt haben, so liegen doch in ihrer Stellung als Hofinstitute wieder ganz besondere Nachtheile, die nur durch eine rein artistische Ueberwachung beseitigt werden können. Von dem Kunstsinn deutscher Fürsten läßt sich wohl erwarten, daß Einwendungen gegen eine solche Controle nicht erhoben würden.

Wäre auf diese Weise die deutsche Bühne von ihren vollständig lebensunfähigen und kunstschänderischen Anhängseln gereinigt, dann würde es an der Zeit sein, an ihre Verbesserung von innen heraus zu denken. Und da tritt uns denn als erstes Erforderniß die Feststellung eines ordentlichen Repertoire's entgegen. Daß dasselbe mannichfaltig sein müsse, hat schon Lessing zugegeben, indem er sagt: „Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit, aber die Wahl selbst setzt Menge voraus;

und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden können, so sieht man wohl, woran die Schuld ist. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Composition, weil der Text dazu elend ist." Damit aber das Mittelmäßige nicht schade, so verlangt Lessing zugleich auch von der Theaterkritik, daß sie dasselbe für Nichts mehr ausgebe, als es wirklich ist, auf daß der Zuschauer wenigstens daran urtheilen lerne. Gehen also Bühnendirection und Kritik vernunftgemäß Hand in Hand, sind sie beide des echten Ziels sich bewußt, so wird auch ein etwas bunteres Repertoire weniger schaden können. Allein die wahre Tendenz muß wenigstens überall klar und sicher durchleuchten, und das wirklich Gediegene, schon vermöge einer besonders sorgfältigen und umsichtigen Inscenirung, durchaus die Oberhand behalten, während jetzt häufig gerade das Umgekehrte stattfindet. Wie oft hat man nicht z. B. in Berlin Schiller's Wallenstein oder Gluck's Iphigenie nach einer einzigen Probe (wo möglich als Lückenbüßer auf rothem Zettel) in schlechtester Besetzung und in alten Lumpen heruntergehudelt, während ein funkelnagelneues Stück von Raupach oder gar von der Birch-Pfeiffer, eine Oper von Dorn oder vom Grafen v. Redern sich des sorgfältigsten Einstudirens, Decorirens und Costümirens zu erfreuen hatte, der Meyerbeer'schen Sonnenaufgänge und Schlittschuhlaufereien gar nicht zu gedenken. Gewiß sind wir die Letzten, dem übertriebenen äußern Prunk, einer Einrichtung das Wort zu reden, wobei — wie geistreich bemerkt worden ist — „die Bühne die Handlung in sich hineinschluckt und sie gewissermaßen blos zur Staffage der Decoration herabsetzt." Gerade dem classischen Stück kann eine solche Veräußerlichung nur schaden; allein eine würdige Ausstattung und vor Allem ein fleißiges Einstudiren hat dasselbe gewiß eben so gut zu beanspruchen, als das moderne Hofdichterdrama und die Hofcomponistenoper. Muß also der Schwerpunkt eines guten Repertoire's immer in einer möglichst vollendeten Vorführung der alten bewährten Meisterwerke

ruhen, so folgt daraus auch von selbst, daß jede ordentliche Bühnenverwaltung bezüglich der Annahme von Novitäten ganz besonders vorsichtig verfahren sollte. Freilich hat das Publikum ein Recht zu fordern, daß ihm bedeutendere Erscheinungen auf dem dramatischen Gebiet nicht vorenthalten werden, und namentlich gilt dies von solchen Producten, die irgendwie epochemachend aufgetreten sind, auch wenn die darin eingeschlagene Richtung an sich verwerflich sein sollte. Wie häufig aber wird das Interesse der Theaterdirectionen für Novitäten lediglich von der Speculation dictirt! Oder findet man nicht oft genug, daß neue Stücke blos deshalb gegeben werden, um etwa Anlaß zu haben, die Eintrittspreise zu erhöhen, oder um das Publikum über die Leistungsfähigkeit der Truppe zu täuschen? Die alten guten Stücke hat jedermann schon in besserer Besetzung gesehen; Gastspiele großer Künstler sind ja selbst in kleineren Städten jetzt etwas Alltägliches, und Reisen nach der Residenz ebenso etwas ganz Gewöhnliches. Man hat die Sontag als Rosine im Barbier, die Lind als Vestalin, Seydelmann als Mephisto und Davison als Richard III. vielleicht wiederholt bewundert. Die heimischen Kräfte fallen also diesen Heroen gegenüber in den alten bekannten Rollen ab und vermögen nur in solchen, die noch Niemand anderswo gesehen, eine gewisse frische Wirkung auszuüben, zumal bei einem neuen Stück die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer zunächst unwillkürlich mehr auf den Inhalt, als auf die Darstellung gerichtet ist. Erkennt man aber in dieser Speculation auf den Reiz der Neuheit nicht auf den ersten Blick den Ruin jeder gediegenen Kunstrichtung? Wo soll bei solchem Treiben die nöthige Einheit des Repertoire's herkommen, ohne welche der Schauspieler nie ordentlich spielen, das Publikum nie ordentlich urtheilen lernt? Wie schon Goethe zu Eckermann gesagt hat: das deutsche Repertoire krankt mehr als jedes andere an dem Zuviel. „Es wird schwer halten" — so lauten des Altmeisters Worte — „daß das deutsche Publikum zu einer Art von Urtheil komme, wie man es etwa in Italien und Frankreich findet. Und zwar ist es besonders hinderlich, daß auf unserer Bühne Alles durch-

einander gegeben wird. An derselben Stelle, wo wir gestern den Hamlet sahen, sehen wir heute den Staberl, und wo uns morgen Don Juan entzückt, sollen wir übermorgen an den Späßen des neuen Sonntagskindes Gefallen finden. Dadurch entsteht bei dem Publikum eine Confusion im Urtheil, eine Vermengung der verschiedenen Gattungen, die es nie gehörig schätzen und begreifen lernt. Und dann hat Jeder seine individuellen Forderungen und seine persönlichen Wünsche, mit denen er sich wieder nach der Stelle wendet, wo er sie realisirt fand. An demselben Baum, wo er heute Feigen gepflückt, will er sie morgen wieder pflücken, und er würde ein sehr verdrießliches Gesicht machen, wenn etwa über Nacht Schlehen gewachsen wären ꝛc." Daß aber unter solchem Mischmasch nicht nur das Urtheil des Publikums leidet, sondern ganz besonders auch die Ausbildung der Schauspieler, liegt doch wohl klar am Tage. Nur wenige sind solche Proteusnaturen, wie Ludwig Devrient, der unbeschadet seiner Spielweise heute König Lear und morgen Frau Rußkachel, die Schornsteinfegerswittwe, darzustellen vermochte. Aus Theodor Döring's tragischen Figuren schielt dagegen, so virtuosenhaft auch einzelne ausgefeilt und zugespitzt sind, doch immer der niedere Burleskenstyl des Bankier Müller und des Commissionsrath Frosch hervor, worin er — wie jedermänniglich bekannt — ganz besonders excellirt. Das: „Fülle deinen Beutel mit Geld!" seines Jago in Shakespeare's Othello ist durchaus aus dem Holz geschnitzt, das in der Posse lichterloh brennt. Dem Fräulein Marie Seebach gelingen die koketten Salondamen, worin Charlotte v. Hagn so Unübertreffliches leistete, ebensowenig, wie dieser Egmont's Clärchen oder Faust's Gretchen anstand, die jene mit ganzer Gefühlstiefe erfaßt. Blos in Deutschland, wo Jeder Alles leisten will oder soll, und deshalb so vieles nur à peu près geleistet wird, kann es vorkommen, daß bei großen Hoftheatern, wie in Berlin, ein und derselbe Acteur (Hr. Zschiesche) den Kaiser Maximilian im Götz v. Berlichingen und den Falstaff in Nicolai's lustigen Weibern von Windsor oder den Saardamer Bürgermeister in Lortzing's Czar und Zimmermann, ein anderer

(Hr. Gern) den Isolani im Wallenstein und den Schelle in Raupach's Schleichhändlern spielen muß. Nur der Specialismus kann wahrhaft abgerundete Kunstleistungen hervorbringen; Universalgenies, wie Garrick, darf man nie als Regel aufstellen.

Was man in Italien, Frankreich, England zu keiner Zeit für möglich gehalten — die Verbindung von Oper und Schauspiel — sie ist es, welche vor Allem lähmend auf der deutschen Schauspielkunst lastet. Hat die Oper auch das Verdienst, dem Drama die ersten würdigen Tempel gebaut, es aus dem Schmutz der Jahrmarktsbude oder des Schenkensaals erlöst zu haben, so ist sie doch andererseits, seitdem sie, durch den in Italien gebildeten Dresdener Kapellmeister Schütz 1627 zur Vermählungsfeier des Landgrafen Georg von Hessen mit Sophie Eleonore von Sachsen zuerst auf deutschen Boden verpflanzt, vermöge ihrer frühentwickelten Tendenz zu decorativer Pracht schnell das erklärte Schooßkind der höheren Gesellschaftskreise geworden, so recht eigentlich daran Schuld, daß sich die Schauluſt auf eine Weise veräußerlicht und verflacht hat, welche das rein geistig wirkende recitirende Drama schlechterdings nicht mehr aufkommen läßt. Die Oper hat nämlich, von der bezaubernden Gewalt der Musik durchdrungen, vor dem letztern den großen Vortheil voraus, daß sie weniger den Geist als die Empfindung, weniger das active Mitdenken als das blos passive Empfangen in Anspruch nimmt. Daraus ist erklärlich, wie sehr sie den trägen Genußtrieb des Publikums steigern mußte, und wenn auch Friedrich v. Uechtritz vollkommen Recht hat zu behaupten, daß zu einer tieferen Durchdringung der erhabenen Schöpfungen eines Gluck oder Mozart eine nicht weniger scharf thätige Function des Geistes erforderlich sei, als zum Verständniß eines Drama's von Goethe oder Shakespeare, so macht er doch in demselben Aufsatz („die Nachfolger Schiller's und das deutsche Theater" in der Deutschen Vierteljahrsschrift von 1842, Heft IV. S. 100) selbst darauf aufmerksam, daß bei jenen Musikwerken auch derjenige schon eine Art von Genuß davonträgt, der in schlaffer psychischer Träumerei blos die Ohren hinhält und dabei seine

Augen an dem Gewimmel hübscher Choristinnen, den wollüstigen Stellungen und Gruppen der Tänzer und Tänzerinnen, den Aufzügen, Decorationen, Beleuchtungen und Feuerwerken gewissermaßen thierisch sich erfreuen läßt, während ein gediegenes Schauspiel eben nur der gediegene Hörer wirklich zu genießen im Stande ist. Wenn man nun sieht, wie durch die Ehe, welche beide Kunstformen ganz gegen ihre innere Natur bei uns eingegangen, einerseits das Drama (namentlich das classische, außerhalb unsers modernen Bewußtseins stehende) gezwungen worden ist, sich opernmäßiger Mittel zu bedienen, um sich Geltung zu verschaffen, dadurch aber immer mehr um seinen geistigen Gehalt gebracht wird, und andererseits die Oper hinwiederum nur allzuviel vom Schauspiel in sich aufgenommen hat, ohne dadurch in ihrer Hauptwirkung, welche immer die musikalische bleiben muß, irgend vorwärts gekommen zu sein; wenn wir sehen, wie Charles Kean im Prinzeß-Theater zu London Alles, was moderne Technik vermag, an die äußere Ausstattung der alten Shakespeare'schen Dramen verwandte, um sie in England wieder zu Kassenstücken zu machen, so daß es Einem, bei aller Meisterschaft einzelner Darstellungen, vor lauter Musikreiz, Gruppentableaux, raffinirten Scenerie- und Maschinerie-Effecten im Macbeth, Heinrich VIII., Wintermärchen, Sommernachtstraum oder Sturm, doch oft zweifelhaft zu Muthe ward, ob man Shakespeare oder etwa ein Ballet von Paul Taglioni vor sich hatte; wenn die Antigone des Sophokles ohne Mendelssohn's geistvolle Chöre auf unserer deutschen Bühne schlechterdings nicht mehr ziehen würde; und wenn man endlich gewahrt, wie Richard Wagner sich abquält, die alte Oper, in der es vor Allem auf's Singen ankam, zu einem musikalischen Drama umzuformen, worin das Spielen, Recitiren und Brüllen die Hauptsache bleibt — dann kann man wohl nicht mehr anstehen dreist zu behaupten, daß allein eine völlige Trennung der Oper vom Schauspiel, wie sie, was Deutschland anlangt, bisher allein in Wien stattgehabt, zu den dringendsten Bedürfnissen gehört, um nicht beide und durch beide den Geschmack des Publikums vollends zu ruiniren. Vor Allem

aber sollten sich Städte, welche Oper und Schauspiel schicklich zusammenzuhalten nicht vermögen, mit einem von beiden begnügen, oder wenigstens, wenn gute Sänger zufällig zur Hand sind, neben dem billigeren Schauspiel nur die kleinere classische Oper von Cimarosa, Salieri, Mozart, Dittersdorf, Weigl, Grétry, Isouard und Boïeldieu cultiviren, welche großer äußerer Mittel entbehren kann und die Schauspielkunst von ihrer natürlichen Wirkung nicht ablenkt, da der musikalische Ausdruck in ihr blos eine geringere Steigerung des Vortrags und des Mienenspiels erheischt. Während von Spontini an der für's recitirende Drama ganz unbrauchbare al fresco-Styl, das specifisch modern-opernhafte Prunkwesen beginnt, wofür kein Haus mehr zu groß, kein Orchester mehr zu stark, keine Decoration mehr zu prächtig sein kann, hat jene Oper überdies mit dem gediegenen Schauspiel noch den großen Vorzug voraus, in kleinerem Raum am allerbesten zu wirken.

Das bringt uns auf ein ferneres sehr wichtiges Bühnenverbesserungsmoment. Unsere modernen Schauspielhäuser sind fast alle zu groß, als daß wahre Kunst in ihnen noch gepflegt werden könnte. Wie diese Riesenlokale den Componisten die fette Blechinstrumentation und in weiterer Folge davon den Sängern das leidige Schreien angewöhnt haben, so verleiten sie auch den Schauspieler zur Ueberanstrengung des Organs, zu hohler Deklamation, telegraphenartigen Gesten, grimassenhafter Mimik, kurz, zur geschmacklosen Coulissenreißerei. Nicht blos die duftigen Violinpassagen der Mozart'schen Oper gehen in den 2—3000 Menschen fassenden Häusern verloren, sondern es muß auch die Kunst eines fein nüancirten Spiels nothwendig dabei zu Grunde gehen. Schon Iffland sagte, da er noch Mitglied der Mannheimer Bühne war, deren Proscenium doch nur 24 Fuß Breite hatte, während z. B. S. Carlo in Neapel deren 53, das Berliner Opernhaus 43 Fuß 3 Zoll mißt: „Unsere Schauspielhäuser sind fast alle mehr für die Naumachien der Römer, als für Stücke von Lessing, Destouches und Gotter gebaut; gleichwohl sind die gewöhnlichen Besucher nicht zahlreicher, als dasjenige Haus sie fassen kann, in welchem Conversationsstück

Wirkung thun. Ich war oft Zeuge, daß die Wüstenei eines großen Hauses Stücke um drei Viertheile des Eindrucks herabwürdigte. Hamlet habe ich auf einer kleinen Bühne minder verlieren sehen, als Marianne auf einer großen." Erkennt man also für wahr an, daß — wie E. Devrient sich ausdrückt — „die alte Kunst der naturgetreuen Menschendarstellung, deren Reiz im Reichthum leiser und feiner Färbungen liegt, aus unsern großen Häusern[1]) allmählich verdrängt zu werden und künftig der Stärke der Lungen und der Uebertreibung den Sieg überlassen zu müssen Gefahr läuft," so sollte man doch wenigstens da, wo man neben den nur zu Spectakelstücken passenden großen Theatern auch noch kleinere Bühnen (wir erinnern an das reizende Residenztheater zu München) besitzt, alles Ernstes dafür sorgen, für diese letzteren ein passendes Repertoire festzustellen und sie so zu den eigentlichen Pflanzstätten der echten Kunst zu machen. Von hier aus müßten Acteurs und Publikum an wahren Gesang und feines Spiel wieder gewöhnt, hier der Versuch gemacht werden, der geistigen Wirkung vor dem blos sinnlichen Knalleffect, der durchdachten Charakterdarstellung vor der gedankenlosen Couliſſenreißerei wieder das Uebergewicht zu verschaffen.

---

[1]) In Deutschland sind namentlich die Münchener, Hamburger und Dresdener Bühne für das feinere Drama entschieden viel zu groß. Das Münchener Theater — in Deutschland das größte — faßt 2500 Personen, also selbst mehr, als die italienische Oper in St. Petersburg, wo nur 2000 Plätze sind. Als vortreffliche Schauspielbühnen müssen dagegen das Théâtre français und das Gymnase in Paris gerühmt werden (ersteres mit 1522, letzteres mit 1280 Plätzen), zumal in beiden überdies die weise Oekonomie beobachtet ist, den Zuschauerraum nicht so glänzend überladen auszustatten, daß keine Bühnendecoration daneben mehr zu wirken vermag. Darin liegt ein Hauptfehler der modernen Häuser. Der Rahmen sollte doch nie prächtiger sein als das Bild. Auch beim Bau von Museen wird oft hiergegen verstoßen, wie vor Allen das neue Berliner Museum zeigt, dessen decorative Ausschmückung mit einer Prätension auftritt, daß man am besten thun würde, gar Nichts darin zur Schau auszustellen. Welch' edle Einfachheit trug dagegen Schinkel's Schauspielhaus im innern Raum an sich, den man freilich jetzt auch geschmacklos genug renovirt hat!

Gewiß giebt es Niemanden, der ſo unverſtändig wäre, die Richtigkeit dieſer Regeln anzuzweifeln; wohl aber hört man häufig das Bedenken äußern: was helfen überhaupt alle guten Regeln bei einer Kunſt, die vor allen andern nicht umhin kann, Conceſſionen an das Publikum zu machen!? Hier aber müſſen wir an eine treffende Anekdote aus dem Leben Kaiſer Joſeph's II., der das Burgtheater in ſeiner heutigen Geſtalt begründete, erinnern. Als das Oberkammerherrnamt, dem die Beſtreitung der Koſten und die Oberaufſicht des „zur Verbreitung des guten Geſchmacks und zur Veredlung der Sitte" beſtimmten Inſtituts oblag, dem Monarchen vorſtellte, daß bei dem gediegenen Repertoire der Kaſſenausfall ſehr beträchtlich werden, und die Leute nicht in's Theater kommen würden, da antwortete dieſer: „Nur ſo zu, ſie werden ſchon kommen!" Und in der That, dieſe echt kaiſerliche Zuverſicht zu der Unfehlbarkeit der guten Sache hat ihr zum Sieg verholfen. Während Wien ſich bis dahin in ganz Deutſchland durch die allergeſchmackloſeſte Schauſpielbühne ausgezeichnet hatte, ſo daß Leſſing noch 1775 über die dortigen Acteurs an Nicolai ſchrieb: „ſie ſeien pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Geſticulation, ohne feinere Einſicht in den Verſtand der Charaktere und ſogar oft nachläſſig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte;" ja während fünf Jahre früher gar das alte Hanswurſt- und Stegreifsſpiel unter dem Vater Bernardon, wie die Wiener ihren beliebteſten Capriolenmacher, Joſeph Felix Kurz, nannten, noch einmal ſein Haupt erhob, und die tollſten Prügelſtücke homeriſchen Beifall ernteten, ward bald nach 1776, da der Kaiſer jene denkwürdigen Worte geſprochen, das Theater an der Burg dasjenige, in dem die deutſche dramatiſche Kunſt ihre ſorgfältigſte und edelſte Pflege fand und ſich des größten Zuſpruchs, der allgemeinſten Anerkennung von Seiten des Publikums zu erfreuen hatte. Wo alſo die Mittel nur irgend ausreichen, um das Schwimmen gegen den Strom der ſogenannten öffentlichen Meinung, gegen den plebejiſchen Ungeſchmack eine Zeitlang aushalten zu können, da iſt es entſchieden das richtige Princip, das Theater-Repertoire

lediglich nach artistischen Interessen einzurichten und die Concessionen an den großen Haufen ganz unterwegs zu lassen, die stets nur dazu beitragen, die jedes Kunstinstitut an allen Ecken und Enden umlauernden ungebührlichen Ansprüche zu steigern, weil nun einmal die Thorheit immer gleich die ganze Hand begehrt, wenn man ihr erst den kleinen Finger reicht.

Wären nur alle Bühnenverwaltungen fest entschlossen, die Grundsätze durch Dick und Dünn zu verfolgen, welche der große Schröder bei seiner zweiten Direction des Hamburger Theaters von 1785 bis 1798 ausschließlich zu Gunsten der vorgesetzten höchsten Ausbildung des Schauspiels so consequent verfolgte, und die in neuerer Zeit z. B. auch Immermann bei seiner Regie des kleinen Düsseldorfer Theaters mit eben so viel Glück als Einsicht zur Geltung gebracht hat — man würde sehen, daß man gewiß dabei nicht schlechtere Geschäfte machte, als jetzt, wo so oft vergessen wird, welche Unsummen an nichtige Aeußerlichkeiten erst verschwendet werden müssen, um die Menge durch Speculation auf ihre sinnliche Schau- und Genußlust in's Theater zu locken. Und überdies — welche Art von Publikum ist es denn, das die Bühnendirectionen dadurch herbeiziehen, indem sie für Decorations- und Illuminationsgepränge, für kokett decolletirte Tänzerinnen und Actricen, für frivol-pikante Dramenwaare aus der Pariser Hexenküche sorgen? Läßt sich denn eine tiefere Erniedrigung der deutschen Bühne denken, als sie in dem Geständniß liegt: man habe sich auf solchem Wege wieder ein Theaterpublikum verschafft? Das echte und einzig wünschenswerthe Publikum ist dadurch nur immer mehr aus den Schauspielhäusern verscheucht worden, das schlechte und nie und nimmermehr zu berücksichtigende aber wird, wenn man die jetzt en vogue befindliche äußerliche Richtung zu verlassen sich nicht entschließen kann, seine Ansprüche bald so hoch steigern, daß die letztern — wo nicht Ural-Diamanten oder City-Goldsäcke, wie in St. Petersburg und London, zur Verfügung stehen — schlechterdings nirgends mehr zu befriedigen sind. Die Meyerbeer'sche Tendenz muß bald an die Grenze ihres Witzes kommen, weil schließlich keine Börse mehr ausreicht, ihre Luxuswaare zu bezah-

len, während die umgekehrte Richtung, die, wie in Beethoven's Fidelio und in Lessing's Dramen, das Ringen nach Innerlichkeit, nach geistiger Vertiefung als Devise an der Stirn trägt, nie zu erschöpfen ist. Wer es dem Hunde, der nach Clemens Brentano's bitterem Ausdruck auf den Namen Publikum hört, recht machen will, der endigt sicher über kurz oder lang damit, Niemanden zufriedenzustellen; denn was für zerfahrene Elemente unser heutiges, in den großen Weltplätzen zur Hälfte aus ermatteten Eisenbahnreisenden und flüchtigen Touristen bestehendes Theaterpublikum bilden, braucht doch wohl nicht erst nachgewiesen zu werden. Für die echten Fürsten des Geistes hat überdies der Begriff eines Publikums niemals bestanden, wie dies Riehl z. B. in seinen musikalischen Charakterköpfen an dem alten ehrwürdigen Johann Sebastian Bach so schön nachgewiesen. Eine Bühne allein kann freilich das nobile officium, der falschen Strömung des Tages Einhalt zu gebieten, nicht ausführen; aber — „l'union fait la force" — das möchten recht Viele begreifen und sich darnach achten lernen! Das nach Einheit strebende Deutschland muß auch übereinstimmende Bühnengrundsätze anerkennen. Möchte die Dresdener Theater-Intendanten-Conferenz des Jahres 1858 einen recht breiten soliden Grundstein zu diesem Gebäude gelegt haben!

Wäre nun solchergestalt auch ein gediegenes Repertoire der Bühne wiedererobert[1]), so bliebe endlich nur noch Eins übrig,

---

[1]) Dazu würde auch die Einführung Grillparzer's gehören, der bis jetzt eigentlich blos in Wien recht bekannt ist und doch nach seiner freilich verunglückten „Ahnfrau," welcher er seinen Mißkredit allein verdankt, noch die vortrefflichsten Stücke von hochpoetischem Werth und voll reichen dramatischen Lebens geschrieben hat; wir erinnern hier nur an „Sappho," „Ottokar's Glück und Ende," „des Meeres und der Liebe Wellen," sowie an das die ungeschlachten Sitten der Völkerwanderung mit feinem dichterischem Takt zu einem komischen Vorwurf benutzende Lustspiel: „Weh' dem, der lügt!" Darin ist Nichts mehr zu finden von der unästhetischen Schrulle der modernen Schicksalsdichter Werner und Müllner, Nichts mehr von der gedehnten Weichlichkeit unserer reflectirenden Familiendichter à la Houwald.

um ihre Reorganisation vollständig zu machen, und das ist die Herstellung eines tüchtigen Ensemble. Nicht in den Virtuosenleistungen einzelner, mit schwerem Geld aufzuwiegender Künstler ersten Ranges hat die wahre dramatische Kunst ihren Sitz, sondern vielmehr in dem organischen Zusammenhang sämmtlicher zu einem Kunstgebilde vereinigten Kräfte. Von der Uebereinstimmung Aller und davon, daß der Einzelne sich den allgemeinen künstlerischen Intentionen unbedingt fügt, hängt der wesentliche Erfolg jeder theatralischen Darstellung ab. Namentlich vertragen die classischen Werke Shakespeare's, Calderon's, Molière's, Lessing's, Goethe's und Schiller's, zu denen meist ein zahlreiches Personal gehört, das jetzt so beliebte Fallenlassen der sogenannten Nebenrollen durchaus nicht. Auch Laërtes will neben Hamlet, Oranien neben Egmont, Terzky neben Wallenstein gespielt sein. Sind auch die Talente verschieden, ein Geist muß sie Alle beseelen, auf die Ausbildung Aller gleicher Fleiß verwendet werden. „Repetitio est mater studiorum" — so heißt ein altes Schüler-Sprüchwort — und doch, wo existirte heute noch das deutsche Theater, an dem die peinliche Sorgfalt und unerbittliche Genauigkeit bei Leitung der Proben geübt würde, wie der große Ekhof sie gehandhabt hat? Eduard Devrient erzählt hierzu einen charakteristischen Beleg. Als einst zwei junge Burschen aus Ekhof's Truppe ihre Versäumniß einer Probe von Ines de Castro bei ihm damit entschuldigten, daß sie im Stück nicht ein Wort zu sprechen, sondern nur als Hofcavaliere ein Mal quer über die Bühne zu marschiren und dem König ihren Gruß zu entbieten hätten, bewies der Meister ihnen in einem langen Privatissimum, daß sie selbst zur Lösung dieser nach ihrer Ansicht nur geringen Aufgabe noch lange nicht das Zeug besäßen. So verstand er die vornehmste und doch so selten anzutreffende Schauspielertugend, d. i. die Hingebung an die Totalwirkung der Kunst und den Eifer für das Gelingen des Ganzen.

Was aber soll man dazu sagen, wenn man im Frühjahr 1844 eine Aufführung von Shakespeare's Othello in Berlin hat erleben müssen, bei welcher der Einfluß der Regie noch nicht

einmal ſo weit gegangen war, um zu verhüten, daß in der erſten Scene des zweiten Aufzugs Jago, während er die Unterredung Caſſio's mit Desdemona über ſeine ſoldatiſche Derbheit für ſich commentirt, zwiſchen Beiden ſtand, anſtatt beiſeite, wie expreß vorgeſchrieben iſt, und daß im erſten Auftritt des vierten Akts, als der Mohr, Jago's und Caſſio's Geſpräch belauſchend, von der Schuld ſeiner Gemahlin überführt wird, ſich da poſtirte, wo er nothwendigerweiſe von Beiden geſehen werden mußte?! Oder wenn auf derſelben Bühne die Hoffeſt-Scene im Scribe'ſchen „Glas Waſſer" jahrelang ſo geſpielt wurde, daß der Spieltiſch der Königin ganz vorn an den Lampen ſtand, um ja den Ausſpruch Bolingbroke's über die überaus lebhafte Unterhaltung des franzöſiſchen Geſandten mit der britiſchen Monarchin recht lächerlich wirken zu laſſen, da ſowohl Fräulein Bertha Stich als Herr Müller (Marquis v. Torcy) in höchſter Gemüthsruhe auf dem Präſentirteller daſaßen?

Ein von wirklich tieferer Auffaſſung getragenes Zuſammenſpiel findet man heute höchſtens nur noch an der Wiener Hofburg und in Carlsruhe, zuweilen auch in Dresden, Stuttgart und — auf dem Gebiete des Luſtſpiels — in dem Hamburger Thalia-Theater. Berlin ſteht zur Zeit ſehr zurück, und München iſt zu einer vollſtändigen Null herabgeſunken. Was das Ausland anlangt, ſo wird das Enſemble des Gymnase und des Théâtre français von keinem andern in der Welt übertroffen, obſchon freilich die Rachel in der letzten Zeit, da ſie durch ihre Triumphe in beiden Hemiſphären zu einer ſouveränen Herrſchaft über ihre alten Collegen gelangt war, dieſe Macht nur gar zu oft dazu mißbraucht hat, um ſelbſt in Racine'ſchen und Corneille'ſchen Dramen die übrigen Rollen mit untergeordneten Kräften beſetzen zu laſſen, die ihrer Künſtlerſchaft offenbar blos als Folie zu dienen beſtimmt waren und die Harmonie des Ganzen in höchſt unangenehmer Weiſe ſtörten. Auch die Erbin ihrer Lorbeeren, die gewaltige Italienerin Riſtori, ſcheint bei der Auswahl der Banden, mit denen ſie die Welt durchzieht, ſich nach dieſem ſchlechten Vorbilde zu richten. Der peinliche

Eindruck, den jeder Gebildete aus solchen Virtuosenvorstellungen trotz aller Bewunderung des Einzelgenies mit nach Hause nimmt, sollte doch die absolute Nothwendigkeit eines tüchtigen Ensemble, das nicht blos im guten Memoriren und raschen Ineinanderspiel, sondern vielmehr in der vollen Wiedergabe des Geistes der Dichtung seitens aller Darsteller zu suchen ist, nur um so klarer an's Licht stellen.

Um aber abgerundete Darstellungen zu erzielen, dazu gehören nicht nur fleißige Proben, sondern auch Theater-Pflanzschulen, worauf schon Lessing drang, indem er sagte: „Jede Kunst muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen." Tüchtige Schulen thun um so mehr noth, als im Allgemeinen das Recrutement der Schauspieler nach wie vor noch immer aus einer Gesellschaftsschichte erfolgt, in welcher wahre Bildung nicht absonderlich zu Hause zu sein pflegt, und doch Bildung vor allen andern Dingen dazu erfordert wird, um ein gediegener Menschendarsteller sein zu können. Das Genre der niedern Posse mag auch dem begabten Naturalisten allenfalls recht gut gelingen, aber historische Charaktere, Weltmänner, Könige und Fürstinnen — wie soll die ein Mensch wiederzugeben vermögen, der keine Geschichte studirt, ja nicht einmal so viel gelernt hat, um zu wissen, wie man sich in anständiger Gesellschaft benimmt, der oft complicirten Etiquette des Hoflebens zu geschweigen!? Aus dieser Quelle stammen die meisten Fehler, die eine günstige Entwickelung deutscher dramatischer Darstellungen hindern. Daher die endlosen Toilettenverstöße namentlich beim weiblichen Theil des Schauspielerpersonals (wo überdies Eitelkeit und Gefallsucht mancher Bäuerinnenrolle das unvermeidliche seidene Kleid oder gar den Spizzenkragen aufhängt); daher der mit Straußfedern gezierte Hut der aus dem Reisewagen steigenden Gräfin, der Fächer und die gelben Glacéhandschuhe der just vom Bett aufgestandenen Baronin; daher die zahllosen Cavalierhandküsse selbst in Stücken,

welche in Frankreich oder gar in England spielen, wo man bekanntlich schon seit Lord Chesterfield's Zeiten sich nur mit dem shake-hands begnügt, und das Compliment der Lippenberührung zu den altväterischesten Ungeheuerlichkeiten gehört; daher das Ausspucken Lord Shrewsbury's in dem Zimmer des Westminsterpalastes, wo die Königin Elisabeth (siehe Akt II., Scene 2 von Schiller's Maria Stuart) den französischen Gesandten feierliche Audienz ertheilt, was uns 1849 selbst an der Wiener Hofburg geboten worden ist; daher der auffallende Mangel an Courtoisie bei so vielen unserer besten Marinelli's, die in Ermangelung parat stehender Lakaien dem abtretenden Fürsten nicht einmal die Thür öffnen, und so vieles Andere mehr.

Wo freilich ein wirklich vornehmer und dabei durch und durch sachverständiger Mann, wie der Frhr. Wolfgang Heribert v. Dalberg es gewesen, der in der Blüthezeit des Mannheimer Theaters (in den letzten Jahrzehnten des 18ten Jahrhunderts) demselben als Intendant vorstand, sich dazu hergiebt, das ihm innewohnende Element feiner Weltbildung und edler Sitte dem Theaterverkehr beizumischen, da kann wohl auch auf diese Weise der Bildungsmangel der gewöhnlichen Schauspieler einigermaßen ausgeglichen, und ihnen der nöthige Schliff beigebracht werden, ohne welchen Rollen aus den höheren Lebenskreisen stets etwas Gezwungenes und Unnatürliches behalten. Allein dergleichen aristokratische Persönlichkeiten, welche durch ihre bloße moralische Autorität eine so belebende Wirkung auf völlig entgegengesetzte Naturen auszuüben wissen, ja deren bloße Nähe genügt, um auch die rohesten Wildlinge zur Beobachtung feiner Umgangsform und rücksichtsvollen Betragens zu nöthigen und in Allen den Trieb zur Veredlung wach zu rufen, finden sich nur äußerst selten. Entweder fehlt den mit solchem Amte betrauten Cavalieren die nöthige sittliche Charaktertiefe, oder die erforderliche ausschließliche Hingabe an ein Geschäft, das zugleich auch eine große Detailkenntniß der Bühnenpraxis erheischt, um wirkliche Erfolge zu erzielen. So sehr man es daher auch anerkennen muß, daß das Institut der deutschen Hoftheater-Intendanzen dann eine entschiedene

Wohlthat für die Bühne ist, sobald wirklich geeignete Persönlichkeiten dafür gewonnen werden können, so wenig läßt sich's doch verhehlen, daß sich bisher nur sehr Wenige gefunden haben, die in der That qualificirt gewesen wären, und man thut daher Unrecht, die Verfeinerung der Schauspielersitte gerade von dieser Seite her zu erwarten. Jedenfalls muß man noch auf andere Mittel denken, wenn das eine sich als unzuverlässig erprobt hat. Wo die richtige Jugenderziehung fehlt, da thut es gewiß am allermeisten noth, daß diese Versäumniß später wenigstens (aber ehe es zu spät ist) durch eine richtige künstlerische Erziehung einigermaßen wieder gut gemacht werde, ganz abgesehen davon, daß eine solche für bestimmte Theile des Schauspielerberufs, wie für die Ausbildung im Gesang und Tanz[1]), in der Deklamation, Mimik und Gestikulation, auch bei der allerbesten Jugenderziehung noch immer schlechterdings erforderlich bleibt. Man hat wohl Beispiele, daß besonders begabte Männer durch eisernen Fleiß und Privatstudien selbst die Mängel einer gediegenen künstlerischen Schulbildung zu beseitigen gewußt haben (Carl Seydelmann war ein solches Beispiel); von den weiblichen Talenten dagegen sind fast Alle, die es zu was Großem gebracht haben, wie die Schwestern Ackermann und Jacquet, die Unzelmann, Eunicke, Renner, Sophie Schröder, Lindner, Schröder-Devrient ꝛc., wirkliche Theaterkinder gewesen und haben den ganzen Katechismus gründlich durchge-

[1]) Das, was jetzt in diesen beiden Branchen hier und da noch geleistet wird, ist mehr Kunststückmacherei, als wahre Kunst. Wie beim Tanz die Pantomime und graziöse Körperbewegung über der Pirouette steht, womit man im modernen Ballet, seit Fanny Elsler ihm nicht mehr angehört, meist allein abgespeist wird, so muß auch im Gesang die seelenhafte Noblesse des Tons, das Bilden, Anschwellen und Abnehmenlassen desselben, die richtige musikalische Deklamation über das leere Brillantfeuerwerk der Roulade und die blos physische Gewalt der Stimme die Oberhand wieder gewinnen. Wahrhaft singen lernt aber kein Mensch in einem oder zwei Jahren; die alten gediegenen Sänger hielten mindestens zehn Schuljahre aus, ehe man sie zu größeren Partien zuließ. Dafür waren sie aber selbst auch „unter dem Haupt voll Schnee" noch immer Meister ihres Organs.

macht. Da aber gute Theaterſchulen begreiflicherweiſe nicht billig ſein, mithin auch alle Städte, wo Bühnen exiſtiren, ſolche nicht beſitzen können, ſo empfiehlt ſich ein bereits früher gemachter Vorſchlag, wonach die kleinern Bühnenorte ſich mit den größern darüber einigen ſollten, um von den hier zu errichtenden Anſtalten gegen Uebernahme eines gewiſſen Koſtenantheils mit profitiren zu können. Läßt man Berlin und Wien außer Berechnung, die zur Herſtellung eigener Theaterſchulen Mittel genug beſitzen, ſo zeigen ſich München und Dresden vorzugsweiſe geeignet, das in Rede ſtehende Bedürfniß der nach der ſüd- und norddeutſchen Grenzſcheide in zwei Gruppen zu theilenden kleineren Bühnen Deutſchlands angemeſſen zu befriedigen. Aber freilich — wir betonen es nochmals — dieſe Schulen müſſen allgemeine ſittlich-äſthetiſche Bildungsanſtalten ſein und von wirklichen Künſtlern geleitet werden, die es begreifen, daß es nicht gilt, Spielvirtuoſen abzurichten, ſondern die verſchiedenartigſten Talente zur Erzielung eines geiſtig ineinandergreifenden Zuſammenſpiels vorzubilden, wobei die kleine Anmelderolle relativ eben ſo wichtig iſt als die größte Heldenpartie. Wird in ihnen nur die Routine, nicht der Geiſt *geübt*, ſo ſchaden ſie weit mehr, als ſie nützen.

Um dann ferner die aus ſolcher gleichmäßigen guten Schulerziehung für das Theater-Enſemble gewonnenen günſtigen Reſultate nicht ſpäter wieder einzubüßen, müßten ſich ſämmtliche deutſche Bühnen darüber vereinigen: erſtens kein Schauſpieler-Engagement mehr auf Lebenszeit und ausſchließlich auf ein beſtimmtes Rollenfach abzuſchließen[1]), denn nur ſo behalten die Direktionen völlig freie Hand,

---

[1]) Um den alternden Schauſpieler vor Dürftigkeit und Elend zu bewahren, dazu müſſen Anſtalten wie die Perseverantia dienen. Daß die einzelnen Bühnen, welche die jugendliche Kraft des Talentes ausgenützt haben, zur Erhaltung ſolcher Inſtitute reichlich beiſteuern, iſt nicht mehr als billig; ſich ſelbſt aber zu Altersverſorgungsanſtalten zu machen, das iſt ihre Aufgabe nicht. Beſolden dürfen ſie blos den, der ihre künſtleriſchen Zwecke noch zu ſtützen vermag.

jedes Mitglied nach seinem wirklichen Werth und seiner besonderen Befähigung zu verwenden und völlig ungefügige Individuen ganz zu entfernen, wie denn auch nur so dem leidigen Rollen-Monopol ein Ende gemacht werden kann; dann aber auch dem jetzt auf's äußerste eingerissenen Gastspiel-Unfug in gebührender Weise zu steuern. Nur insoweit nämlich sind Gastspiele gerechtfertigt, als das einheimische Bühnenpersonal durch zeitweise Vorführung einzelner ganz ausgezeichneter auswärtiger Talente zur Nacheiferung angefeuert werden kann. Dies aber gelingt blos wirklichen Meistern; sie allein wissen den Nachtheil der Störung des Ensemble, den sonst der plötzliche Eintritt eines Fremden jederzeit verursacht, durch Weckung eines neuen, besseren Gesammtgeistes [1]) aufzuwiegen, während das Gastspiel mäßiger Talente dem Zusammenspiel und Repertoire begreiflicherweise immer unheilbringend sein muß. Goethe antwortete auf den Vorwurf, daß er als Theaterdirektor dem Weimar'schen Publikum die Bekanntschaft mit fremden Künstlern vorenthalte: „Sind sie schlechter als unsere Schauspieler, so wollt ihr sie, sind sie besser, so sollt ihr sie nicht sehen." Nur bei Iffland und wenigen Andern machte er eine Ausnahme. Will man eine Besserung anstreben, so versuche man zu allererst sich wieder auf eigene Beine zu stellen. Nur so wird es allmählich gelingen, des Publikums Theilnahme für den Endzweck jeder theatralischen Darstellung, den harmonischen Gesammteffekt, welcher das Geheimniß des guten Ensemble ist, wiederzugewinnen und des Reizmittels einer außerhalb der echten Kunstforderung stehenden Virtuosität entbehren zu können.

---

[1]) Dies bewirkte in neuerer Zeit z. B. Jenny Lind durch ihre Berliner Gastspiele in den Jahren 1844, 1845, 1846 und 1847. Es kam eine ordentliche Weihe über das ganze Personal, und wie das Orchester, als sie zum ersten Mal die Norma sang, nach der ersten Arie seine Instrumente weglegte, um mit zu applaudiren, so jagte das Publikum, da sie am 2. April 1846 als Amina in der Nachtwandlerin auftrat, das sonst so beliebte Ballet weg, weil es ihr Erscheinen im ersten Act verzögerte. Von solchen Künstlern lernt freilich Alles, die Zuhörer so gut als die Mitspieler; Niemand fühlt sich vom Neid gebissen, Alles veredelt und gehoben.

Wir sehen es — Viel ist zu thun, um eine verderbte Bühne, wie es die unsere leider ist, zu regeneriren, und wer es ehrlich mit dieser schweren Aufgabe meint, der wird nothwendigerweise nur langsam vorzuschreiten im Stande sein. Dafür steht ihm aber auch das weise Wort Lessing's tröstend zur Seite: „Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der, welcher ohne Ziel herumirrt."

II.

Die Pariser Theater[1]).

„Man beschäftigt sich in Paris viel mit dem Theater, ja man darf wohl sagen, man beschäftige sich zuviel damit. Während die ernsthaftesten, gediegensten, auf Kosten vieler Nachtwachen geschriebenen Bücher nur mit großer Mühe die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich lenken, wird die leichtfertigste, seichteste Theaterwaare dort allwöchentlich in allen Journalen auf's Umständlichste besprochen und immer auf's Neue wieder in redseligster Weise discutirt. Akademische Preise, Aufmunterungen seitens der Regierung, Alles wird der dramatischen Literatur verschwenderisch zugewandt, und doch ist das Theater heute keineswegs mehr die glücklichste Form der französischen Geistesproduction. Weder die Akademie, noch der Staat vermögen neue Werke in's Leben zu rufen, welche den Wünschen des Publikums entsprechen und die Bedürfnisse des zeitgemäßen Denkens befriedigen." — Dies ungefähr waren die Worte, mit denen der geistvolle, jüngst verstorbene Gustav Planche vor einiger Zeit in der Revue des deux mondes einen überaus beachtenswerthen

[1]) Vergl. Europa, Chronik der gebildeten Welt, Leipzig, 1858. Nr. 8, 19, 21, 25.

Artikel über das Theater und den öffentlichen Geiſt in Frankreich einleitete. Von 1636 bis 1784, d. h. von Corneille's Cid bis zu Beaumarchais' Hochzeit des Figaro, machte das Theater einen Theil des öffentlichen Lebens aus; das Theater von heute aber bietet hier Nichts mehr als eine bloße Unterhaltung, deren wirklicher Werth um ſo zweifelhafter wird, je mehr es ſich ſittlichen und höheren äſthetiſchen Zwecken entfremdet und der loſen Moral der demi-monde Thür und Thor öffnet. „Sei ein verfluchter Pfifficus, ein liebenswürdiger Schwerenöther, und du wirſt am beſten durch die Welt kommen!" Das iſt der Refrain in ſo ziemlich allen neueren franzöſiſchen Komödien; namentlich kommen die Vaudevilles unſerer Zeit wohl ſchwerlich je einmal über dieſen ſublimen Gedankenkreis hinaus. „Das Vergnügen am Komiſchen," ſo ſchrieb in ſeinem mürriſchen Geiſte Rouſſeau an d'Alembert, „iſt ein Herzensfehler, und je vollkommener und amüſanter ein Luſtſpiel iſt, deſto nachtheiliger iſt es den Sitten, namentlich die ewigen Liebeshändel und die belachte Hahnreiſchaft, wodurch die ſinnliche Leidenſchaft erſt recht geweckt und genährt wird." Die Welt aber, die ein leichtes, die Sinne kitzelndes Vergnügen allen Moralpredigten vorzieht, hält es gegen Rouſſeau mit d'Alembert, der von den pathetiſchen Tragödien ſagte: „Elles instruisent beaucoup, mais — elles ennuient encore davantage; autant vaudrait aller au sermon." Die Welt will amüſirt ſein, und Amüſement bieten faſt ſämmtliche Pariſer Theater; denn gut geſpielt wird überall. Nicht blos der Soccus, ſondern auch der nach d'Alembert's Urtheil Gähnen erregende Kothurn findet ſich ſo trefflich bedient, daß man gegen die Langeweile — vielleicht die einzige große Oper ausgenommen, die allerdings jetzt recht arg heruntergekommen iſt — ſich ſo ziemlich immer und überall geſichert fühlt. Und doch iſt es nicht das Amüſement allein, wodurch die Pariſer Bühne der Gegenwart den Tieferblickenden feſſelt. Lebt ſie auch meiſtens nur von den Sudeleien geſchickter Effektberechner und virtuoſenhafter maîtres de plaisir, ſo darf man doch nicht vergeſſen, daß für die Geſchichte der Bildung und der Kunſt — wie Hermann Orges in ſeinen 1852 bis 1853

für das „Morgenblatt" aus Paris gelieferten geistvollen Theater-Referaten sehr richtig bemerkt hat — oft auch die ärgste Sudelei von höherer Bedeutung sein kann, als das gelungenste Meisterwerk, „vorausgesetzt, daß die erstere dem Geschmack der Masse entspricht, ein voller Ausdruck desselben ist, letzteres aber nur von seinem inneren Werthe getragen wird und keinen Anklang beim einseitigen oder verdorbenen Geschmack der Menge findet; die Sudelei ist dann ein treffendes Abbild der ästhetischen Entwickelungsstufe des Volkes, das Meisterwerk ein Weltbürger ohne Anhang, ohne Heimath, ja ohne Vaterland." Wenngleich also das Theater heute in Frankreich sein eigentliches Kunstinteresse verloren hat, so ist es doch der Spiegel der Gesellschaft geblieben und in einem noch viel höheren Grade geworden, als je vorher. Daß es aber damit auch gerade in unsern Tagen wieder ein neues Interesse gewonnen hat, welches unserer deutschen Bühne „in der armseligen und geistverlassenen Sphäre, in der sie untergetaucht ist," vollständig abgeht, das können wir den „Neuen Skizzen aus dem französischen Kaiserreich" [1]) dreist nachsprechen. „Das Theater" — so heißt es hier — „hat die Photographie der heutigen socialen Verderbniß und Auflösung aller Zustände übernommen und liefert täglich auf seinen Brettern naturgetreue Abschriften des wirklichen Lebens, an dem es jede geheime Runzel des Alters, jeden verstellten Zug der Lüge und Bosheit, des Egoismus und der Genußsucht mit einer unerbittlichen Virtuosität herausarbeitet."

Aus diesem culturhistorischen Grunde also lohnt es sich wohl noch der Mühe, sich mit der französischen Bühne der Gegenwart näher zu beschäftigen, zumal man doch nicht leugnen kann, daß ihre in der That unerschöpfliche Produktivität sie schon seit geraumer Zeit wieder, wie in der vor-Lessing'schen Epoche, zur Tonangeberin für ganz Europa gemacht hat, daß die Theater aller übrigen Nationen wieder, wie vormals, lustig von ihr zehren, und daß endlich auch die Darstellungskunst ihre mustergül-

[1]) Paris und Louis Napoleon, von Theodor Mundt, Berlin 1858. Bd. I. S. 194 u. f.

tigſten Repräſentanten beinahe in allen Fächern immer noch in Paris ſuchen muß, ſo daß Mundt mit der Behauptung Recht behält, der Fall des franzöſiſchen Theaters würde heute als ein unwiederbringlicher Sturz der Bühnenkunſt überhaupt angeſehen werden müſſen, — denn Anſchütz und die Crelinger ſind alt, ein Erſatz für ſie nicht in Ausſicht, die Riſtori iſt eine einzeln ſtehende Erſcheinung, Kean und Phelps keine Talente erſten Ranges, das ganze engliſche Comödienweſen überhaupt von Paris in's Schlepptau genommen — und was ſollte ſich in Spanien, Schweden, Rußland regen, das nicht ebenfalls franzöſiſchen Muſtern nachgebildet wäre? —

Tragen meine perſönlichen Pariſer Theatererfahrungen auch nicht das allerneueſte Datum, gehören ſie vielmehr noch der Zeit an, wo Mademoiſelle Rachel als erſter Stern am Théâtre français glänzte [1]), ſo ſind ſie doch bei einem mehr als halbjährigen Aufenthalt an der Seine und den mir zugänglich gewordenen literariſchen Quellen umfaſſend genug, um mich in den Stand zu ſetzen, ein annähernd vollſtändiges Bild der dortigen Bühnenzuſtände vor meinen Leſern entrollen zu können. Ich führe ſie zuerſt in das mit 240,000 Francs jährlich vom Staat unterſtützte

Théâtre français,

auch Comédie française genannt, welches ſeinen Urſprung bis auf das Jahr 1548 zurückführt, wo ein Parlamentsbeſchluß den erſten Grund zur nachmaligen Comédie française legte. Das eigentliche Datum ihrer Entſtehung fällt jedoch mit einem Patent Ludwig's XIV. vom 22. Oktober 1680 zuſammen, welches die beſten Schauſpieler aus mehreren in Paris ſpielenden Truppen, namentlich aus Mitgliedern der ehemals Molière'ſchen Geſellſchaft, in einem Theater der rue Mazarin vereinigte. Das Lokal wechſelte öfters, bis die Comédie française 1800 die Bühne im Palais royal, rue Richélieu No. 6 bezog,

---

[1]) Es hat ſich inzwiſchen außer dem Tode der Rachel und dem Engagement des feinen Liebhabers Breſſant vom Gymnaſe-Theater im Perſonal des Théâtre français weſentlich Nichts geändert.

welche sie noch gegenwärtig inne hat. Auf einem schon 1682 geschlossenen und 1757 durch königliches Dekret bestätigten Associationsvertrag beruhend, hat sich dieser von der Constitution aller übrigen Bühnen wesentlich abweichende republikanische Charakter des Theaters bis auf den heutigen Tag erhalten, obwohl Napoleon I. in einem aus dem Hauptquartier zu Moskau datirten Dekret vom 15. Oktober 1812 und unlängst Louis Napoleon als Präsident der Republik mittelst Dekrets vom 30. April 1850 mannichfache Modifikationen des ursprünglichen Statuts eintreten ließen. Seit 1812 nämlich wurde das Theater unter Oberleitung des Intendanten der kaiserlichen Bühnen unter dem Präsidium eines kaiserlichen Commissars von einem aus 6 Mitgliedern der Gesellschaft bestehenden Comité verwaltet, das jedoch in gewissen Fällen, z. B. bei Aufstellung des Budgets, sämmtliche sociétaires zu hören verpflichtet war. Die Einnahme wurde nach Abzug aller Kosten in 24 Theile getheilt, wovon die Mitglieder 22 Theile nach verschiedenen Quoten erhielten, deren höchster Betrag ein Zweiundzwanzigstel nicht übersteigen durfte. Neben den acteurs sociétaires waren aber auch noch sogenannte acteurs pensionnaires zeitweise mit Gagen angestellt, die an der Theilung nicht participirten. An dieser Einrichtung hat Napoleon III. Folgendes geändert. Das Theater wird seit 1850 nicht mehr vom Comité selbst, sondern von einem durch den Kaiser ernannten und unter das Ministerium des kaiserlichen Hauses gestellten Direktor (gegenwärtig Herr Eduard Thierry) administrirt, der nur in einigen Fällen, z. B. auch wieder bei Aufstellung des Budgets, theils vom Comité, theils von dem Plenum der sociétaires abhängig ist, einjährige Contrakte mit den pensionnaires abschließt, die Rollen vertheilt, das Repertoire festsetzt, Urlaube bewilligt und Strafen verfügt, neue Stücke indessen nicht zur Aufführung bestimmen darf. Das Letztere steht vielmehr einem aus neun der ältern sociétaires zusammengesetzten und nach Stimmenmehrheit entscheidenden comité de lecture zu. Die Quotenvertheilung ist geblieben, und der Direktor legt alljährlich die Jahresrechnung der General-Versammlung zur Prüfung und

dem Ministerium zur Bestätigung vor. Die Anstellung von sociétaires und pensionnaires, sowie die Erhöhung der an die Ersteren zu vertheilenden Quoten erfolgt nach Anhörung des Comité's durch das Ministerium. Gegenwärtig besteht das gesammte Personal aus 44 Schauspielern und Schauspielerinnen; die Besoldungen sind bis auf 72,000 Francs jährlich gestiegen (soviel erhielt die Rachel[1]), und die höchste Tageseinnahme beträgt 5000 Francs[2]).

Der europäische Ruf des Theaters wurde von Talma, Lafont und der Mars begründet, und noch heute behauptet es unter allen Schaubühnen für das Drama unbestritten den ersten Rang. Das Aeußere des Hauses ist einfach; nur die Säulenhalle vor der Hauptpforte verräth dessen öffentlichen Charakter. In dem ziemlich geräumigen Corridor vor dem Eingang in die salle de spectacle befindet sich, auf einem Sessel sitzend, die sehr schöne Marmorstatue Voltaire's von Houdon. Eine Art Schlafrock umhüllt die Gestalt des Heros, in dessen Physiognomie man allein schon eine beißende Satyre auf allen Autoritätsglauben erkennen möchte. Feiner Spott und Hohn spielen um seine dünnen Lippen. Den Foyer bildet eine lange schmale Galerie, die mit den Büsten sämmtlicher bedeutenderen französischen Dramatiker und — selbstverständlich auch mit der Louis Napoleon's geziert ist. Die Treppen, die zu den einzelnen Rängen des 1522 Personen fassenden Theaters führen, sind ziemlich eng, und auch die innere Eleganz nicht groß. Fünf Reihen Logen mit vorspringenden Galerieen oder

---

[1]) Das scheint freilich heillos viel Geld zu sein; doch muß man sich erinnern, daß die hohen Gagen für ausgezeichnete Schauspieler nicht erst in unsern Tagen aufgekommen sind, sondern daß schon das Alterthum seine Histrionen sehr liberal bezahlte. Nach Macrobius (Saturnal. lib. III. Cap. 14.) erhielt Roscius nach unserm Gelde eine Tagesgage von etwa 300 Thalern, und sein Zeitgenosse Aesopus vermachte seinem Sohne ein durch Schauspielerei verdientes Capital von ungefähr 1½ Million Thalern. Auch Garrick hinterließ ein Vermögen von mehr als 100,000 Pfund.

[2]) Vgl. v. Küstner, Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik, 2. Auflage (Leipzig 1857), S. 188 — 194.

Balkons thürmen sich übereinander, die gesuchtesten Plätze aber sind für Alle, die wirkliches Kunstinteresse hierher treibt, die mit 5 Francs bezahlten stalles d' orchestre, welche unserem Parquet entsprechen und sich unmittelbar an den Orchesterraum anschließen. Eine sehr hübsche Etiquette ist es, daß, außer bei den Hauptabschnitten der dargestellten Handlung, wobei zugleich eine Decorationsveränderung stattfindet, der Vorhang niemals fällt, sondern nur ein kurzer Orchestersatz den Entreact bezeichnet und ausfüllt. Sollte ja zugleich ein Scenenwechsel bei einem solchen Actschluß nöthig sein, so geschieht die Verwandlung keineswegs mit Hast, sondern in größter Ruhe. Gemessenen Schrittes tragen die Diener die Requisiten zur neuen Scene herbei, und der nächste Act beginnt, indem sich dessen erster Auftritt an die sanft verhallenden Accorde des Orchesters gefällig anschließt. Bei diesem letzteren fehlt niemals ein besonderer Dirigent, und die Kapelle spielt infolge dessen auch bei weitem exacter, als dies im Berliner Schauspielhaus der Fall war, bevor Herr v. Hülsen die Musik ganz aus den Zwischenacten vertrieben und eine Omnibus- oder Eisenbahnglocke an ihre Stelle gesetzt hat. Bei classischen Stücken, wo die drei Aristotelischen Einheiten stets streng gewahrt sind, fällt in Paris der Vorhang niemals; sie werden glatt durchgespielt und dauern deshalb, auch wenn sie, wie die von Racine und Corneille, aus 5 Akten bestehen, nie länger als höchstens 1½ bis 2 Stunden, während man auf den deutschen Theatern über der Schiller'schen Phädra mit Gemüthlichkeit einen ganzen Theaterabend vertrödelt. Das ist großentheils dem aller Wirklichkeit widersprechenden falschen Pathos unserer Schauspieler, diesem ewigen Dehnen, Phrasenzerstückeln und Kunstpausenmachen, kurz dieser leidigen Manier, auf der Bühne zu reden, wie es nie im Leben Jemandem einfallen wird, zur Last zu schreiben, wogegen — nach Mundt's sachgemäßer Bemerkung — „das moderne dramatische Spiel der Franzosen gerade umgekehrt in dem raschen und einheitlichen Zusammenfassen jedes Satzes zu einer Totalwirkung des Sinnes nur eine meisterhafte Reproduction des Lebens und der Wirklichkeit selbst ist. So wird die

Schöpfung des Dichters mit der draſtiſchen Geſchwindigkeit der That ſelbſt vorübergeführt, und während das deutſche Publikum in den effektvollen Pauſen des Herrn X. oder der Madame Y. und in der Mäuſefalle ihrer theatraliſchen Accente gefangen ſitzt und nicht von der Stelle kommt, hat das franzöſiſche Publikum ſchon ganze Kataſtrophen hinter ſich gebracht und beklatſcht die Pointe eines wirklich miterlebten Menſchendaſeins“ [1]).

Was mich als Neuling höchlich intereſſirte, das war die Claque des Théâtre français. Sie iſt in der That vortrefflich organiſirt. Außer den unmittelbar unter dem Kronleuchter ſitzenden Parterreclaqueurs klatſcht faſt Niemand im ganzen Theater; — wozu ſich auch die Mühe geben, da man weiß, daß es bezahlte Menſchen hierfür giebt, die in dieſem Fache ſo wohl bewandert ſind, daß an unpaſſender Stelle faſt nie applaudirt wird! Die Manövres der Claque ſind nicht blos gut einexercirt, ſondern wirklich auch wohl überlegt und von äſthetiſcher Bildung zeugend: Dichter und Acteurs bekommen ihren Dank ſtets bei den geeigneten Höhepunkten ihrer Leiſtung votirt. So ſtört das an ſich ſo infame Inſtitut den Lauf der Handlung und die dadurch hervorgebrachte Stimmung des Publikums keineswegs; im Gegentheil erſcheint der gezollte Beifall wie ein integrirender Theil der Komödie ſelbſt; er fügt ſich als ein innerlich berechtigtes Glied der Kette dem Ganzen ein. Das Auditorium, nicht eigentlich eine faſhionable, aber eine ſtreng kritiſche Welt, der weniger am leichtfertigen Amüſement als an der genauen Prüfung gelegen iſt, ob im Geiſte der altclaſſiſchen Erinnerungen geſpielt wird, oder nicht, — das Auditorium nimmt demungeachtet ſo geſtimmt gleichfalls den lebhafteſten Antheil am Gange des Stücks. Nirgends wird, wie in der italieniſchen Oper, während der Handlung Converſation gemacht, man folgt ihr mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit; allein die Beifallsbezeigungen ſind mehr murmelnder als „berſtender“ Natur, denn die phyſiſche Anſtrengung des lauten Applauſes überläßt man den dazu ſpeciell Angeſtellten und behält ſich nur bei

[1]) Vergl. Th. Mundt, Paris und Louis Napoleon. Bd. I. S. 208.

auffallenden Mängeln, wozu namentlich Gedächtnißfehler und falſche Versbetonungen gehören, ein ſelbſtſtändig auftretendes Mißfallensvotum vor. — Eigentlich ſtörend habe ich in dieſen vom raffinirteſten Decorum beherrſchten Räumen nur das lärmende Ausſchreien der Zeitungen, Textbücher und Programme in den Zwiſchenacten und vor Beginn des Stückes gefunden; es reißt dieſe übrigens echt franzöſiſche Unſitte den Zuſchauer aus aller Illuſion gewaltſam heraus. Wie wäre es auch möglich, in der Stimmung zu bleiben, die der Dichter durch ſein Werk in uns hat erzeugen wollen, wenn nach den beweglichſten, rührendſten Scenen uns ſofort wieder die gräßlichen Laute von einem halben Dutzend Ausrufer in die Ohren ſchallen: „Le journal du soir!“ — „La Patrie!“ — „Le programme de la pièce!“ — „Les noms des acteurs!“ Zu bewundern aber iſt die Geſchicklichkeit, womit dieſe Subjecte, oft noch Kinder von 12 bis 14 Jahren, auf den Rücklehnen der Fauteuils ambulirend, alſo faſt über den Köpfen der Zuſchauer ihr balancirendes Geſchäft treiben, die empfangenen Geldmünzen in den Mund ſtecken und zugleich mit der linken Hand die herauszugebenden Sous aus der Hoſentaſche ziehen, während die rechte die feilzubietende Waare hält. Dabei ſpringen ſie über Bänke und Barrièren mit der leichten Sicherheit geborener und gelernter Equilibriſten hinweg.

Das erſte Stück, das ich in dieſem berühmten Thalientempel ſah, war das fünfactige Drama: „Ulyſſe“ von Ponſard mit Muſik von Charles Gounod, der inzwiſchen auch einen „Fauſt“ geſchrieben hat. Es gehört der claſſiſchen Racineſchen Richtung an und iſt mit Ausnahme des letzten Actes, wo Ulyſſe von Penelope wiedererkannt wird, und ſich ſo die Kataſtrophe löſt, recht fleißig und effectvoll gearbeitet. Der Alexandriner fließt leicht, gefällig und doch mit genugſamem Pathos dahin, um dem antiken Stoff keinen Eintrag zu thun. Die Inſceneſetzung fand ich bei weitem ſorgfältiger, als ſie es bei uns in Deutſchland zu ſein pflegt. Decorationen und Gruppirungen der Statiſten ließen kaum Etwas zu wünſchen übrig. Von den Acteurs aber konnte wirklich gut nur der Darſteller des

Ulysse genannt werden: Geffroy spielte namentlich den von der Göttin Athene zum Bettler verwandelten König sehr eindringlich und lebenswahr. Delaunay dagegen brachte zur Rolle des Telemach Nichts als sein jungfräuliches Organ mit; in seiner Declamation lag viel Unreifes und Triviales. Madame Judith als Penelope und Mademoiselle Nathalie als Minerva glänzten durch absolute Unbedeutendheit; unter den Dienerinnen der Penelope aber zeichnete sich eine Mademoiselle Thénard mindestens durch auffallende Schönheit aus. Die das ganze Stück melodramatisch begleitende Musik hatte, obwohl der leidige Triangel etwas zu häufig in Anwendung kam, den Vorzug einfacher Natürlichkeit, freilich auf Kosten des poetischen Schwunges. Oft dudelte das Streichquartett in höchst nichtssagender Accordenfolge fünf Minuten lang eine Phrase ab, die nur zum Einschläfern bestimmt sein konnte, bis ein plötzlicher Trompetenstoß oder eine brillante Clarinettpassage dem gemüthlich dahinplätschernden seichten Tonbächlein eine andere Richtung anwies. Es war wie auf der Drehorgel, wo auch durch einen plötzlichen Ruck das erbauliche Liebesidyll sich in ein schmetterndes Marschepos verwandelt. Besonders fehlerhaft erschien es mir, daß das Melodramatische überhaupt viel zu sehr überwog. Die Worte der Acteurs wurden hierdurch keineswegs gehoben, sondern nur unangenehm gedeckt. Auch erhielt das Stück durch die zu häufige Anwendung der Musik ein förmlich opernmäßiges Colorit. Namentlich störend trat dieses Vordrängen des musikalischen Elements im vierten Acte beim Gelage der Freier hervor, wo der Componist sogar eine förmliche Tenorarie mit eingewebt hat. Das ist offenbar eine Geschmacksverirrung. Die classischen Rhythmen der Mendelssohn'schen Musik zur Antigone haben dem Monsieur Gounod offenbar als Muster vorgeschwebt; allein er hat ihren Geist zu treffen nicht vermocht. Immerhin aber bleibt anzuerkennen, daß er weder ohrenzerreißende deutsche Zukunfts-, noch gemeine französische Effectmusik geschrieben, vielmehr mit Empfindung, mit gutem Wollen componirt hat, dem nur das Können nicht immer entsprach. Aber — ultra posse nemo obligatur.

Am zweiten Abend, da ich das Théâtre français besuchte, sah ich Molière's „Médecin malgré lui" und das vieractige Lustspiel von Jules Sandeau: „Mademoiselle de la Seiglière." Beide Stücke wurden ganz vortrefflich gespielt. Im ersten verdiente Got als Sganarelle den ersten Preis. Dieser vortreffliche Komiker hat nicht blos in der Art und Weise seines Spiels, sondern auch in seinem Aeußeren, namentlich im Organ, eine auffallende Aehnlichkeit mit Theodor Döring in Berlin, den er jedoch im Gesange noch um Vieles übertrifft; denn er trug die schöne Apotheose der Weinflasche, womit seine Rolle beginnt, wirklich mit allem musikalischen Reize vor. Homerisches Gelächter ward den zahllosen derben Zoten gezollt, womit diese ewig junge Komödie gepfeffert ist; aus Achtung vor dem großen Molière war auch nicht ein Wort vom Texte gestrichen. Hatte doch die Akademie vollkommen Recht, da sie, welche dem Dichter bereits die nächsterledigte Stelle bestimmt hatte, ihm bei seinem schnellen Tode eine Büste mit der Inschrift weihte: „Rien ne manque à sa gloire; il manquait à la nôtre." Noch heute ist Molière, obwohl ihm die derbe hausbackene Speise besser gelungen ist, als die feinere Diner-Kost, obwohl er mehr Possen- als Lustspielschreiber war, mit Recht der Stolz der Franzosen; kein Komiker hat so auf Europa gewirkt, keiner so wichtige Narrheiten aus der Welt hinausgespottet, keiner, wie er, das „mores castigare ridendo" so verstanden, und wenn er auch noch so viel von Plautus und Terenz gestohlen und eigentlich mehr Gattungsmenschen als Individuen zu zeichnen wußte, wenn auch allen seinen Gestalten die Shakespeare'sche Lebensfülle und Körperlichkeit fehlt, so war er doch ein schöpferisches Original, wie uns Deutschen auf dem Gebiete der Komödie keines beschieden gewesen; denn Kotzebue ist bekanntlich nur ein „Molière manqué." — Ich erwähne hier gleich noch die übrigen Molière'schen Stücke, die ich in Paris gesehen. Es waren „Tartuffe," „les femmes savantes," „l'avare" und „les précieuses ridicules." Die ersten beiden Komödien wurden an einem und demselben Abend gegeben, also zehn Acte hintereinander! Das läßt sich nur von Franzosen ertra-

gen, wenngleich die Darſtellung diesmal Manches zu wünſchen übrig ließ. Geffroy gab dem Tartüffe gar kein originelles Gepräge; ſein Ulyſſe war eine weit beſſere Leiſtung als dieſes blaſſe Charakterbild, das Niemanden überzeugte, geſchweige denn fortriß. Selbſt in Deutſchland habe ich die Rolle ſchon bei weitem eindringlicher ſpielen ſehen. Der Orgon des Monſieur Anſelme war gleichfalls farblos; nur der höchſt ergötzliche Komiker Monroſe, der mich lebhaft an Francisque, den Matador des ci-devant franzöſiſchen Theaters in Berlin, erinnerte, und die treffliche Madame Denain, die, ohne durch den Reiz der Schönheit zu glänzen, in allen Rollen als eine feine und ſehr verſtändige Darſtellerin gerühmt werden muß, zeigten ſich als Loyal und Elmire ihren Aufgaben vollkommen gewachſen; auch Delaunay als Damis und Mademoiſelle St. Hilaire als Dorine ſpielten mit richtigem Verſtändniß. Eine Veteranin, die damals als Madame Pernelle und Beliſe von der Bühne Abſchied nahm, Madame Desmouſſeaux, wurde zwar, vermuthlich zum Lohne für frühere Verdienſte, mit Beifall überhäuft, machte aber auf mich, der ich nicht die Ehre hatte, ſie in ihrer guten Zeit gekannt zu haben, einen ganz unausſtehlichen Eindruck, einmal wegen der abſoluten Undeutlichkeit ihrer Sprache, wofür die ſehr gelichteten Zahnreihen der Matrone allein verantwortlich zu machen waren, und dann infolge der leidigen Sucht, jedes Wort mit einem beſonderen Accente zu betonen. Auch trug ſie die Farben viel zu ſtark auf, ein Fehler, in den Madame Denain, welche im zweiten Stück die undankbare Rolle der Armande gab, nie verfiel. Sehr ſaft- und kraftlos präſentirte ſich Madame Jouaſſin als Philaminte; Mademoiſelle Rebekka dagegen, die Schweſter der berühmten Rachel, war zwar zur Henriette nicht hübſch genug, doch ſonſt nicht ſo übel. Ein ganz vortreffliches Quartett in den „femmes savantes“ aber bildeten die Herren Provoſt, Samſon, Leroux und Regnier als Chryſalde, Vadius Triſſotin und Clitandre, und die muntere, derb-naive Mademoiſelle Bonval, die Pariſer Frau von Lavallade, welche Letztere in Berlin ſchon eine geraume Zeit hindurch die Pächterinnen, jun-

gen Bauerfrauen und derben Kammerkätzchen recht tüchtig verarbeitet, ſtand als Martine gleichfalls ganz an ihrem Platze. Den Vogel ſchoß Provoſt ab, deſſen Spiel immer wirken muß, weil es ganz Natur iſt. Nur ihm gelang es vollſtändig, dem vom Dichter gelieferten Schattenriß wirkliches Leben einzuhauchen und aus dem Typus Chryſalde einen Menſchen zu machen. — Ein alter, neben mir ſitzender Franzoſe ſpielte in ſeiner Begeiſterung für Molière die ganzen zehn Acte hindurch auf das unverdroſſenſte die Rolle des Souffleurs, was mich von der Wahrheit der oft gehörten und von uns Deutſchen nie recht geglaubten Hiſtorie überzeugte, daß die gebildeten Franzoſen ihre Claſſiker von A bis Z auswendig können, während wir in einem Goethe- und Schillerexamen in Bauſch und Bogen immer nur recht mittelmäßig beſtehen würden. — Der „avare“ iſt trotz all' ſeines vortrefflichen Humors und ſeiner entzückenden Naturwahrheit ein etwas verzopftes, veraltetes Stück. Doch ließe ſich aus der Titelrolle immer noch mehr machen, als dies Herrn Anſelme gelang. Sein Spiel war correct, doch ohne allen grotesken Humor, der dem Darſteller der undankbaren Rolle des Laflèche, dem Meiſter Monroſe, in ſo hohem Grade eigen iſt. Regnier, der den maître Jacques ſpielte, kann ich trotz der hohen Achtung, die er beim Pariſer Publikum genießt und als ein außerordentlich fein gebildeter Mann gewiß auch verdient, doch immer nur für ein Talent zweiten Ranges halten; in keiner einzigen Rolle — und ich habe gerade ihn ſehr häufig geſehen — hat er mich wahrhaft gepackt; es fehlt ſeinem zwar durch und durch verſtändigen, biedermänniſchen Spiele die friſche Urſprünglichkeit, die namentlich bei komiſchen Rollen nicht fehlen darf, um zu wirken. Nur Derjenige, dem das Publikum ſchon entgegenlacht, ehe er noch den Mund aufthut, der — wie Cicero ſagt — „ore, vultu, motibus, voce, corpore denique ridetur ipso,“ iſt der wahre Komiker, und das iſt Regnier durchaus nicht. Man rühmt an ihm das ſtrenge Feſthalten an der altehrwürdigen Tradition der Darſtellung claſſiſcher Stücke auf dem Théâtre français, und ich will es glauben, daß er hierin das Möglichſte leiſtet; aber ſchon dieſer ihm vindicirte

Vorzug bürgt dafür, daß er kein wahres Genie iſt, das ſtets ſelbſtſtändig ſchafft und nicht blos von alten Ueberlieferungen zehrt. Am beſten ſah ich ihn als Mascarille in den „précieuses ridicules“, wo er mit Monroſe, der den Jodelet mit unvergleichlichem Humor ſpielte, höchſt glücklich rivaliſirte. Dieſe Aufführung gewann für die Pariſer noch eine ganz beſondere Anziehungskraft dadurch, daß Mademoiſelle Auguſtine Brohan, noch kurz zuvor als die reizendſte, durch ihr bloßes Lächeln ſchon Paris elektriſirende Soubrette geſchätzt und gehätſchelt, in der Rolle der Madelon zum erſten Male nach ihrer — Niederkunft wieder auftrat. Einzelne Züge vergangener Schöne hatte ſie aus dem Schiffbruch ihrer unwiderſtehlichen Liebenswürdigkeit allerdings gerettet, aber ihr ſüßes Lächeln ſchien mir ſauer geworden, und auch die Pariſer merkten dies und riefen ihr ſeufzend zu: „Il fut un temps, Madame!“ Mit dem Lilienduft der Jungfräulichkeit läßt ſich nicht ſpaßen. — Neuerdings iſt die Künſtlerin auch Literatin geworden; man gab unlängſt im Théâtre français eine einactige Comödie von ihr, welche den Titel führt: Qui femme a guerre a. —

Nun aber von Molière's ehrwürdiger Allongenperrücke zurück zu dem nagelneuen, auch als Roman erſchienenen Jules Sandeau'ſchen Luſtſpiel: „Mademoiselle de la Seiglière,“ einem feinen, fleißig gearbeiteten Converſationsſtück, das ſich ſeiner piquanten Pointen wegen auch auf der deutſchen Bühne heimiſch gemacht hat. Es ſpielt nach dem Falle Napoleon's und führt dem Zuſchauer die Gegenſätze des wieder auflebenden ancien-régime, der Geſellſchaft, die Nichts gelernt und Nichts vergeſſen, des Bonapartismus und des damals ſchon aufkeimenden Orléanismus oder modernen Advocaten- und Journaliſtenthums in ſcharfer gelungener Charakteriſtik vor. Die Intrigue des Stücks hat freilich an ſich keinen großen Werth; ihre Durchführung aber muß wahrhaft meiſterhaft genannt werden, und die Darſtellung war ſo, daß es Einem ging, wie den Kindern, die am Schluſſe der Komödie ausrufen: „Ach, wie Schade, daß es ſchon aus iſt!“ — Der Held des Abends

war der alte berühmte Lehrer der Rachel, Samson, der den Marquis de la Seiglière, die Hauptfigur des Dramas, hinreißend spielte. Ohne jemals zu übertreiben, persiflirte er doch den alten eingefleischten Aristokraten mit großem Magen und kleinem Gehirn in köstlichster Art. So wacker auch unser Hamburger Marr diese dankbare Rolle herausstaffirt, mit Samson vermag er sich doch in keiner Weise zu messen. Auch der schlaue verknöcherte herzlose Advocat Destournelles fand in dem trockenen Regnier einen ganz passenden Darsteller, und selbst die beiden Liebhaber, Maillart und Delaunay spielten besser als die meisten ihrer Collegen bei uns, doch fehlte es namentlich dem Ersteren im stummen Spiel oft an Beredtsamkeit, dem Letzteren an körperlichen Vorzügen. Mademoiselle Nathalie, die das Fach der Anstandsdamen in der Komödie vertritt, ist eine äußerlich etwas zu plumpe Erscheinung, um völlig genügen zu können. Das Ensemble dieser Darstellung war indessen ganz vortrefflich, und könnten sich unsere deutschen Acteurs namentlich an dem correcten, der Nachhülfe des Souffleurs nie bedürftigen Memoriren der Franzosen wohl ein Beispiel nehmen. —

Ich komme nun zu einem Autor, der auf dem Théâtre français noch immer fast ebenso heimisch ist, wie Molière, und von dem ich eine ganze Reihe von Stücken dort habe aufführen sehen. Marivaux, der Dramatiker des achtzehnten Jahrhunderts, wurde im neunzehnten durch das Talent der Mademoiselle Mars noch einmal wieder in die Mode gebracht und ist seitdem auf der Scene geblieben, obwohl ihn keine Mars mehr interpretirt. Seine Komödien haben die müßigen Geister lange amüsirt und gelten heute noch für gut genug, um den Frauen, die wahre Liebesleidenschaft nie gekannt und nur frivole Unterhaltung suchen, die Langeweile zu vertreiben. Dessenungeachtet aber kann man in Marivaux einen treuen Ausdruck des französischen Lebens während des achtzehnten Jahrhunderts nicht finden. Abgesehen von seinem Styl, der sich durch Reinheit nicht eben auszeichnet, läßt sich hinsichtlich der Empfindungen, welche seine Charaktere beseelen, nur soviel sagen, daß sie der Natur-

wahrheit gänzlich entbehren. Gleich kindiſches Geſchwätz hat man zu keiner Zeit und an keinem Orte in gebildeten Geſellſchaften vernommen. „Kaum ſind" — ſo ſchrieb neulich ein Kritiker in der Revue des deux mondes — „Marivaux' Perſonen auf der Scene erſchienen, ſo erräth man auch ſchon, was ſie ſagen werden, in welches Netz die Marquiſe fallen, welche Intrigue der Bediente erſinnen, und wie der Verwalter den Herrn Grafen um ſein Gut betrügen wird." Trotz alledem aber hat Marivaux auch heute noch eine große Anzahl von Bewunderern, denn — er iſt der Autor für ein Publikum, das ſtarke Emotionen ſcheut, ſich an nichtigen Gedanken und leichtſinnigen Empfindungen ergötzt, und ſolch' ein Publikum ſteht ihm heute in der Aera der gemeinen „viveurs" noch ebenſogut zu Dienſten, als vor hundert Jahren zur Zeit der ariſtokratiſchen „roués", debauchirten Marquis und Vicomtes. Ich ſah von ſeinen Stücken, die ſich übrigens alle gleichen, wie ein Ei dem andern, „l'épreuve nouvelle," „le legs," „le jeu de l'amour et du hasard" und „la surprise de l'amour." Aus welchen petits riens dieſe Stücke zuſammengeflickt *ſind*, wird hinlänglich klar werden, wenn ich nur ein Paar davon *in* aller Kürze analyſire. Der Inhalt des „legs" z. B. dreht ſich lediglich darum, daß ein Marquis (Geffroy) und eine Comteſſe (Madame Denain) ſich lieben, Erſterer aber zu ungeſchickt iſt, das Geſtändniß ſeiner Liebe herauszubringen, ſodaß die Comteſſe ihm endlich gerührt die Initiative in offenherzigſter Weiſe abnimmt, und das erſehnte Bündniß ſo beſtens zum Abſchluß gelangt. Dieſem faden Ragout iſt in der Rolle des gascogner Bedienten Lepire, den Monroſe auf das Draſtiſchſte ausſtaffirte, noch eine etwas piquante Sauce beigegeben — voilà tout. Im Luſtſpiel „le jeu de l'amour et du hasard" iſt dagegen der große Fehler begangen, daß die ganze Intrigue vor dem Publikum gleich von vornherein enthüllt, und ſo alle Spannung unmöglich gemacht wird. Ueberdies ſind es Variationen auf ein nur zu bekanntes Thema, die dem Zuſchauer in drei viel zu langen Acten aufgeſpielt werden. Da dieſelben indeſſen manche feine Wendung enthalten, und die Darſtellung

fast in all' ihren Theilen eine meisterhafte war, so sah sich das Stück immer noch leidlich genug an. Die Intrigue ist folgende. Ein junger Freier, Dorante (von Leroux dargestellt, der, obwohl etwas dick und blasirt gelangweilt aussehend, sich doch durch eine ganz besonders schöne Aussprache des Französischen auszeichnet und den Salonton meisterhaft trifft), beschließt, sich im Hause seines künftigen Schwiegervaters, Orgon (Anselme), als seinen Bedienten und diesen, Prasquin (Samson), als sich selbst einzuführen, um auf diese Weise die Eigenschaften seiner „future" genauer erproben zu können. Orgon aber bekommt Wind von diesem Vorhaben und bewegt seine Tochter Sylvia (Madame Denain), dem Dorante quid pro quo zu spielen und mit ihrer Kammerjungfer Lisette (Mademoiselle Bonval) gleichfalls die Rolle zu tauschen. Nun geht die Zwickmühle los. Leroux liebt die Denain trotz ihrer ostensiblen Kammerjungferschaft, und umgekehrt wendet sich ihr Herz der Livrée des Ersteren zum Trotz ihm zu. In gleicher Weise finden sich die Herzen der beiden verkleideten Domestiquen zu einander. Der Papa und dessen Sohn (Delaunay) geben zum Schluß die nöthigen Aufklärungen, und der Doppelhochzeit nach Aller Wunsch steht Nichts mehr im Wege.

Endlich noch ein Paar Worte über „la surprise de l'amour," ein von Leroux und Mademoiselle Madeleine Brohan (der Salondame par excellence, die zugleich auch auf dem kritischen Dreifuß des „Figaro" sitzt und einen der besuchtesten literarisch-artistischen Salons in Paris hält[1]) vortrefflich gespieltes zweiactiges Conversationsstück. Ein Chevalier hat seine Geliebte, eine Marquise ihren Gemahl verloren; um sich gegenseitig zu trösten, schwören sie sich, durch Zufall in einem Landhause zusammenlogirt, innige Freundschaft, aus der urplötzlich Liebe wird, weil die Kammerjungfer Lisette (von Madame Biron recht gut dargestellt) dem tölpelhaften Bedienten des Chevalier (Got) weißgemacht, die Marquise werde sich in Kurzem mit einem einfältigen Grafen (Mirecour) wieder ver-

[1]) Vergl. Th. Mundt, Paris u. Louis Napoleon, I. 190 u. flgd.

mählen, und der Chevalier diese Nachricht in dem Augenblicke erfährt, wo seine freundschaftliche Affection zur Marquise tiefere Wurzeln zu schlagen begonnen. Freundschaft — Eifersucht — Liebe also — das ist die Skala, auf der sich der würdige Chevalier in den Besitz der holden Marquise hineinsingt. Zu diesem Ensemble trat noch Monrose in der Rolle des Hortensius, des pedantischen Zerstreuers und Vorlesers der Marquise, der natürlich durch die Heirath der beiden Melancholischen überflüssig wird und diesen Komödienschluß daher soviel als möglich aufzuhalten bestrebt ist, als höchst erbauliche Nebenfigur hinzu, so daß sich das Ganze sehr hübsch und rund abspielt, und die gefällige Form für die Leere des Inhalts einigermaßen entschädigt. — Nicht so gut dargestellt würden dergleichen Stücke schlechterdings unausstehlich sein.

Provost, den unvergleichlichen Veteranen des Théâtre français, der im Fache der biedern Alten seine schönsten Lorbeeren pflückt, lernte ich vorzüglich in dem auch auf dem deutschen Theater gesehenen „bon homme jadis" von Murger schätzen. So hohl das Stück auch ist, er wußte zu Thränen zu rühren. Auch die in Berlin von Charlotte v. Hagn, Hendrichs und Crüsemann vielgegebenen „Demoiselles de St. Cyr" von Alexander Dumas dem Aeltern, sah ich in Paris, und zwar von Madeleine Brohan, Leroux und Regnier. Die Erste erreichte indessen trotz ihrer vortrefflichen Toilette und dem coquett französischen Schnitt ihres Gesichtes die deutsche Tausendkünstlerin nicht, während Leroux mit seiner kostbaren Diction sich neben Hendrichs sehr wacker hielt. Die Worte perlten ihm aus den kaum bewegten Lippen mit einer Grazie und einem Wohlklang heraus, der das Französische als das Muster einer schönen Salonsprache erscheinen läßt. Regnier's Französisch dagegen stammt nicht aus dem Salon, vielleicht gar aus dem Elsaß. — Das Non plus ultra aller Rührstücke: „Marie, ou les trois époques" von Madame Ancelot erwähne ich hier blos, um der Madame Denain, welche die mühselige Rolle der in ewig larmoyanter Aufopferung dahinschmachtenden Marie de Sivry meisterhaft spielte, ein neues Lorbeerreis zu dediciren,

und das Factum zu conſtatiren, daß die Fanatiker des Verſtandes, die gemüthloſen Franzoſen, mindeſtens ebenſo leicht unter Waſſer zu ſetzen ſind, als wir deutſchen Biedermänner. Ich erinnere mich ſogar nirgends in der Welt ſoviel weinen geſehen, ſoviel ſchluchzen gehört zu haben, als in den Pariſer Theatern. — Mehr Verdienſt hat das dreiactige Drama „Sullivan“ von Mélesville, eine dem deutſchen „Garrick,“ worin Emil Devrient hohe Triumphe feiert, nachgebildete Neuigkeit, die vornämlich dem alten Provoſt als Banquier Nicol Jenkins, dem feinen Brindeau als Schauſpieler Sullivan und dem naiven Got als blaſirten Gentleman Sir Frédéric gute Gelegenheit zur vollen Entfaltung ihrer reichen Talente darbot. Brindeau insbeſondere war für mich eine neue, anziehende Erſcheinung. Früher einer der eleganteſten Liebhaber auf dem franzöſiſchen Theater, hat er ſich jetzt bei zunehmendem Alter und embonpoint, gleich Hendrichs in Berlin, mehr auf das Charakterfach gelegt und handhabt daſſelbe, man muß ſagen, mit dem ganzen Aplomb und Anſtand eines denkenden und gebildeten Künſtlers. Ein geiſtreicher Kopf und guter Wuchs befähigen ihn äußerlich ganz beſonders zur Darſtellung genialer Charaktere, und ſo ſtand er denn auch heute in der ſchwierigen Partie des von Shakeſpeare ſelbſt zu Rollen wie Hamlet und Othello angelernten großen britiſchen Mimen völlig an ſeinem Platze. Nur im dritten Acte, wo allerdings auch der Dichter den Darſteller ſtark im Stiche gelaſſen, ließ ſich eine belebtere, feurigere Diction erwarten. Mademoiſelle Favart, als Miß Lelia Jenkins, ſah zwar mit ihren langen haſelnußfarbigen Locken ſehr engliſch aus, es fehlte ihrem Spiele jedoch an Wärme und geiſtiger Freiheit. Sie that nicht mehr als das eben Unerläßliche, um unter den übrigen vortrefflichen Acteurs nicht geradezu ſtörend zu ſein. Die komiſchen Nebenrollen, eine gemeine Londoner Cockneygeſellſchaft, fanden in Mirecour, Anſelme, Montet, Madame Thénard und Mademoiſelle Jouaſſin ganz geeignete Repräſentanten; namentlich wirkte das ohrenzerreißende Geplapper der alten dicken Thénard, der „mère de sept enfants,“ ſehr ergötzlich. Der Inhalt des Stückes iſt kurz folgender. Die

Tochter eines reichen Mitgliedes der oſtindiſchen Compagnie in London, Mr. Jenkins, hat ſich von der Theaterloge aus in den Schauſpieler Sullivan ſterblich verliebt und ſchlägt in Folge deſſen den ihr vom Vater beſtimmten Gemahl und Vetter, Sir Frédéric, aus, obſchon der Lordtitel für ihn in ſicherer Ausſicht ſteht. Der Papa, hierüber in Verzweiflung, greift endlich zu dem Mittel, dem Schauſpieler zu proponiren, London gegen eine enorme Entſchädigungsſumme zu verlaſſen. Dieſer geht hierauf nicht ein, verſpricht jedoch, die Tochter des ehrſamen Banquiers ſelbſt von ihrer Leidenſchaft gründlich zu curiren, wenn der Vater ihn zu Mittag einlade und ihm ſo Gelegenheit biete, mit ihr einige Stunden außerhalb des Theaters zuſammen zu ſein. Der Alte acceptirt dieſen Vorſchlag, und Sullivan giebt ſein Ehrenwort, die Cur heute noch vollbringen zu wollen. Er erſcheint zu Tiſch; die Tochter wird ihm vorgeſtellt, und er erkennt in ihr die Dame, in die er ſich ſelbſt ſchon ſeit langer Zeit, ohne ihren Namen zu kennen, verliebt hat, da ihm von der Bühne aus ihr tiefer Antheil an ſeinem Spiel nicht entgangen iſt. In voller Verzweiflung über ſein unſeliges Verſprechen ſpielt er, um dem Alten gegenüber als ehrlicher Mann zu beſtehen, während und nach der Tafel an Lelia's, der Angebeteten, Seite die Rolle eines nichtsnutzigen Roué, Säufers und Spielers mit ſolcher Wahrheit, daß dieſe ihn zuletzt, halb wahnſinnig vor Schmerz über eine ſo gräßliche Enttäuſchung, ſelbſt von den Bedienten des Hauſes hinauswerfen läßt. Ein warmer Händedruck von Seiten des überglücklichen Vaters iſt der ganze Lohn, den der Künſtler für dieſe Selbſtzertrümmerung ſeines Liebesglücks empfängt. Verzweifelt rennt er in eine Geſellſchaft vornehmer Freunde, ſeinen Schmerz in Champagner zu ertränken. Dieſe, worunter Frédéric, ſein ſeltſam zerſtörtes Weſen bemerkend, dringen in ihn, die Urſache deſſelben mitzutheilen. Ohne einen Namen zu nennen, erzählt er ihnen nun die Geſchichte ſeiner eben geſpielten letzten Rolle, denn nach dieſer will er die Bretter nicht wieder betreten, — das hat er ſich geſchworen. Frédéric, ganz voll von dieſer Aventüre, trägt ſie ſofort in Jenkins' Haus und verräth ſo der Tochter das furcht-

bare Mittel, zu dem ihr Vater ſeine Zuflucht genommen, um ſie vom Geliebten auf ewig zu trennen. Außer ſich entflieht ſie heimlich in das Haus des Künſtlers, ſich ihm ſelbſt auf Tod und Leben zur Gefährtin, Freundin, Gattin anzubieten. Dieſer aber iſt edel und groß genug, ſein dem Vater einmal gegebenes Wort ſoweit zu halten, daß er auf ihren Beſitz reſignirt und ihr erklärt: weil ſie ihm alle Rechte über ſich eingeräumt habe, ſo werde ſie geſtatten, daß er ſelbſt ſie zu ihrem Vater zurückführe. In dieſem Augenblicke tritt der Alte, der der Tochter nachgeſchlichen und ſich in Sullivan's Schlafzimmer am Schlüſſelloch verborgen gehalten, aus dieſem Verſteck hervor und giebt, alle ſeine früheren Vorurtheile überwindend, dem „edelſten unter den Männern" die Tochter mit den Worten zur Frau: „J'ai trouvé que tout le monde joue la comédie, je préfère donc encore ceux qui ne la jouent que le soir."

Nun aber endlich zur Perle des Théâtre français, der vor Kurzem in's Grab geſunkenen und bisher unerſetzten, in beiden Hemiſphären hochgeprieſenen Rachel, deren Bekanntſchaft ich zuerſt in Berlin als Phädra gemacht und in Paris als Virginie, Roxane und Adrienne Lecouvreur erneuert habe. Wer hätte es geglaubt, daß dieſe damals noch ſo energiſch wirkende Kraft, dieſe ſcheinbar unerſchöpfliche Quelle dramatiſchen Feuers ſobald ſchon verſiegen würde! Das Schickſal hat über ſie entſchieden: was wir zur Anerkennung ihres ſo ungemein lebensvollen Spieles zu ſagen hatten, erſcheint nun ſchon als ein Beitrag zu ihrem Nekrolog. — Die „Virginie" von Latour de St. Ybars iſt, ohne ſich gerade an die Ariſtoteliſchen drei Einheiten ſtreng zu binden, ein Stück im Racine'ſchen und Corneille'ſchen Geſchmacke. Es hat keinen hohen Werth, aber es ſieht ſich an, und die Größe des altrömiſchen Stoffes hat wenigſtens durch den Dichter keine allzu mesquine Behandlung erfahren. Die Sprache iſt edel, die Action lebendig. Scharfe Charakterzeichnung wird freilich hier und da vermißt. Zwiſchenactmuſik fehlte gänzlich, weil, wenn die Rachel ſpielte, ſelbſt die Plätze im Orcheſter vermiethet wurden. Ich ſaß ganz vorn in den stalles d'orchestre; mir entging daher auch nicht die leiſeſte Nüance ihrer Mimik

und Geſtikulation. Ich ſah ſelbſt mehr, als ich zu ſehen nöthig hatte, um mir über ihre Kunſt ein Urtheil zu bilden. Furchen und Falten begannen ſelbſt auf dieſem marmorgleichen Antlitz ihre Zudringlichkeit auszuüben. Solche Altersſpuren reſidirten jedoch mehr auf der untern Partie des Kopfes, als auf der ſonſt gewöhnlich am frühſten davon betroffenen Stirn. Auch fing die ſonſt ſo ſchön geſchnittene Naſe an, ſich etwas zu ſcharf abzuheben, und nur Nacken, Arme, Taille und das ſchöne, volle Rabenhaar thaten ihre Pflicht noch ebenſo vollkommen, wie das funkenſprühende, geniale Auge und das unendlicher Modulationen fähige Organ, das zuweilen nur etwas gar zu herausfordernd und coquett ſpazieren geführt wurde. Doch dafür war ſie eben Franzöſin und mußte als ſolche auf den Effekt ſpielen. Nur Schade, daß ſie denſelben hauptſächlich in den ſtarken Contraſten ſuchte und auf dieſe Weiſe oft mehr pikante, ja dämoniſch-gigantiſche, als ſchöne Wirkungen erzielte! An jenem Abend weinte ſie z. B. meiſterhaft, aber zugleich ſchmähte und geiferte ſie auch gegen den Verführer Appius Claudius (Ballande) in einer ſo hyänenhaften Weiſe, daß man vor dem unäſthetiſchen Uebermaß zurückſchauderte. Indeſſen verſteht es ſich in Paris von ſelbſt, daß dieſe Seite ihres Spieles beſonders applaudirt wurde. In Herrn Beauvallet, der den rauhen, doch heroiſch liebenden Vater Virginius mit vielem Studium und reichen natürlichen Mitteln darſtellte, lernte ich zugleich den prononcirteſten Baſſiſten kennen, den ich je gehört habe; jedes Wort glich einem ſchwarzen Dintenſtrich. Erinnerte ſein Spiel in den Momenten höchſter Exaltation zuweilen auch an einen bekannten penſionirten Berliner Hofſchauſpieler, welcher demungeachtet das leidige Heldenſpielen noch immer nicht laſſen kann, ſo war es doch durchgehends aus ganz anderem, feinerem Holze geſchnitten, als das des weiland Prager Tanzmeiſters, Moritz Rott, der außer in chargirt-komiſchen Partieen den Couliſſenreißer nie ganz verleugnete. Den Glanzpunkt der Beauvallet'ſchen Rolle bildete die Ermordung der Tochter; der Eindruck dieſer Scene war ergreifend. Schade, daß dieſer ſonſt ſo begabte Acteur kaum zwei Zoll über fünf Fuß mißt. Die Rachel erreichte ſeine

Körpergröße beinahe. Auch hat er unschöne, dünne Arme. Daß die Franzosen dergleichen antike Costümpartieen mit bloßen Armen spielen, ist übrigens sehr zu loben; die bei uns üblichen Tricots stören die Illusion doch zu sehr und erinnern allzu schmachvoll an die Flanellunterziehjacken gichtbrüchiger Alten. Ballande hielt die undankbare Rolle des Appius frei von allem hohlen Pathos; doch ist sein Spiel etwas schläfrig. Maubant als Fabius, der das aristokratische Prinzip im Stück vertritt, ist ganz ein Schauspieler vom Kaliber des Herrn Franz, früher in Berlin, jetzt an der Hofburg zu Wien: stets verständig und wahr, nie störend, aber nur selten tiefer ergreifend, eignen sich dergleichen Talente ganz vorzugsweise zu Repräsentanten der Nebenpartieen im classischen Drama. Die über alle Begriffe häßlichen Damen Jouassin und Mirecour, welche die Rollen von Virginia's Vertrauten, Acté und Fausta, verarbeiteten, wirkten dagegen höchst unangenehm. Die Rachel hätte sich selber solcher Folien schämen sollen, und doch hieß es, daß ihre Sucht, allen Beifall für sich allein einzukassiren, die einzige Ursache sei, warum geeignetere Persönlichkeiten für dergleichen Partieen nicht engagirt werden durften.

Einige Abende später sah ich die große Künstlerin in ihrer berühmtesten Rolle, als Roxane im Bajazet von Racine. Es ist dies gerade kein Stück, dem ich besondere Bewunderung zu zollen vermöchte. Die Exposition in den drei ersten Acten ist endlos lang, und auch in den letzten werden die Handlungen, welche die Katastrophe herbeiführen, fast durchgehends nur erzählt: es ist ein Drama ohne Handlung. Trotzdem flößte die Leistung der Rachel ein großartiges Interesse ein. Sie stattete das Bild der ränkesüchtigen und racheschnaubenden Sultanin mit einem Farbenreichthum aus, von dem der Zuschauer wahrhaft geblendet wurde. Nur die Mitteltöne zwischen Licht und Schatten, die allmählichen Uebergänge fehlten, wie immer, so auch hier. Der größte Vorwurf, den die Kritik dieser außerordentlichen Frau machen durfte und mußte, bleibt aber, wie gesagt, immer der, daß sie ihre souveräne Macht über die Regie des Théâtre français dazu mißbrauchte, um die übrigen Rollen

in den Stücken, worin ſie auftrat, faſt durchgehends mit miſerabeln Kräften beſetzen zu laſſen, die lediglich die Beſtimmung hatten, ihr als Folie zu dienen. So machte ſie es auf ihren Kunſtreiſen durch Europa, ſo auch in Paris, und die Erbin ihres Ruhms, die Italienerin Riſtori, richtet ſich genau nach ihrem Exempel. Wann wird uns der Himmel von dieſen eiteln Virtuoſen befreien, denen das Dichterwerk gar Nichts, ihre Perſon Alles gilt!? — Auch heute ſanken der Bajazet in den Händen des Mr. Guichard, der Osmin in denen des Mr. Fonta zu wahren Zerrbildern herab, und nur der Vezir Acomat fand an Maubant einen im Ganzen würdigen Repräſentanten. Die Atalide wurde von Schweſter Rebecca gleichfalls nur ſehr mäßig dargeſtellt; ſie iſt ebenſo talentlos, als Schweſter Rachel genievoll war. Freilich aber wird ſich auch ſchwerlich je eine wirklich begabte Künſtlerin zu ſolchem fünften Rade, ſolcher Flickrolle ohne Saft und Kraft gutwillig hergeben wollen. Atalide, eine Liebhaberin ohne alle Liebenswürdigkeit, iſt ein bloßer, die Handlung aufhaltender Automat, der, ſowie er auftritt, uns ſofort das alte Goethe'ſche Wort in's Gedächtniß zurückruft: „Man merkt die Abſicht, und man iſt verſtimmt.“ — In ſceniſcher Beziehung war es wahrhaft lächerlich, das Vorzimmer des Serails, wo die Handlung vor ſich geht, blos mit zwei — Rococo-Fauteuils meublirt zu ſehen. Graf Brühl, ſeligen Berliner Angedenkens, wäre Angeſichts dieſes hiſtoriſchen Mißgriffs ſchier in die Erde geſunken.

Von allen Dramen, in denen ich die Rachel in Paris habe auftreten ſehen, zeichnete ſich durch wirklich gelungenes Zuſammenſpiel nur die „Adrienne Lecouvreur“ von Scribe und Legouvé vortheilhaft aus. Im letzten Act ſtellt der Doppelautor der Künſtlerin die heillos unäſthetiſche Aufgabe, durch das Riechen an einem mit Strychnin vergifteten Bouquet in langſamer Krampfesqual dahinzuſterben. Der Bravouractrice war hiermit aber nur der ſchicklichſte Anlaß zur Entfaltung ihres ganzen übermächtigen, ja dämoniſchen Talentes geboten. Die Rolle iſt mit Allem, was die Paſſion aufſtachelt, dermaßen gepfeffert, daß man, ſelbſt wenn man im Ganzen einer beſſeren Gefühls- und

Geschmacksrichtung sich innerlich bewußt bleibt, doch bei den Knalleffecten einer so virtuosenhaften Darstellung unwillkürlich zu einem wie wahnsinnigen Enthusiasmus hingerissen wird. Das Sujet ist folgendes: Die Herzogin von Bouillon liebt den Grafen Moritz von Sachsen, der durch sie begünstigt mit französischen Geldern und Truppen um die kurländische Herzogswürde ritterlich ficht. Nach einer ruhmvollen Campagne kehrt er nach Paris zurück, bedarf zur Fortsetzung seiner Ruhmeslaufbahn von Neuem der Unterstützung der Herzogin, während ihn zugleich die Reize der jungen, talentvollen Schauspielerin Adrienne Lecouvreur vom Théâtre français fesseln. Die hohe Gönnerin erfährt von diesem Verhältniß und läßt aus Rache gegen den ungetreuen Liebhaber diesen wegen einer von ihr aufgekauften Schuld von 60,000 Francs in's Gefängniß werfen, woraus ihn Adrienne durch den Verkauf ihrer Diamanten, d. h. durch Aufopferung ihres ganzen Vermögens befreit. Der Zorn der Herzogin wendet sich nun ausschließlich gegen die Nebenbuhlerin, und rasende Eifersucht bringt sie endlich zu der Schandthat, die Letztere mittels eines ihr unter dem Namen des Geliebten zugesandten Bouquets zu vergiften. Der zweite, dritte und vierte Act sind, wenn man den Glanz einer Pariser Aufführung dabei im Auge hat[1]), meisterhaft gearbeitet; sie entrollen vor uns eine wahre Galerie der pikantesten Scenen, denen trotz ihres raschen Wechsels zum Theil wenigstens eine gewisse psychologische Wahrheit nicht abgeht. Vom Treiben hinter den Couliffen der Comédie française, auf der Adrienne zum ersten Mal als Roxane in Racine's Bajazet auftritt, werden wir in den Salon der Herzogin, wo die Künstlerin vor einem hohen Cirkel einen ihrer großen Monologe aus Racine's Phädra declamirt, vorher noch in eine Villa des Herzogs von Bouillon geführt, die diesem als Arena für seine galanten Abenteuer dient, und wo die beiden Nebenbuhlerinnen zum ersten Male von ungefähr zusammentreffen, um sich, obwohl sich gegenseitig noch nicht ken-

[1]) Auf der deutschen Bühne bleibt freilich, selbst die maëstria einer Seebach vorausgesetzt, das ganze Stück stets unausstehlich.

nend, Haß auf Tod und Leben zu schwören: kurz — ein Effect jagt den andern, und man kommt vor lauter Spannung und geistreichen Wendungen fast das ganze Stück hindurch kaum zu Athem. Die Darstellung war, wie schon bemerkt, fast in allen Theilen ausgezeichnet. Neben der Rachel glänzte vorzüglich Mademoiselle Allan, die — fünfzehn Jahre früher — in den Rollen der jugendlichen Salondamen hinreißend gewesen sein muß und auch damals noch trotz zunehmenden Embonpoints und Gesichtsfalten Meisterin in ihrem Fache war. Maillart als Moritz von Sachsen zeigte sich weder schön, noch feurig genug, wogegen Leroux als galanter Abbé und getreuer Helfershelfer seiner herzoglichen Gebieterin mit seiner bezaubernden Diction und Papillons-Grazie ebenso vortrefflich wirkte, wie Regnier, der den bieder-gemüthlichen Regisseur und väterlichen Protector der Lecouvreur, Mr. Michonnet, mit tiefer Wahrheit spielte. Mirecourt hielt den einfältigen Herzog von Bouillon, welcher mit seinen chemisch wissenschaftlichen Grillen und seinem Gelehrtendünkel Alles um sich her aus der Stube räuchert, auf dem Niveau äußerster Mittelmäßigkeit und ließ bedauern, daß Samson nicht an seiner Stelle stand. Alle übrigen Rollen sind unbedeutend. Mademoiselle Rachel aber war sowohl als schwärmerisch liebendes Mädchen, wie als Furie des Hasses und sterbende Unschuld gleich hinreißend; namentlich werde ich es nie vergessen, mit welcher Seele und welch' überirdischem Frühlingsduft sie die Lafontaine'sche Fabel: „les deux pigeons" im zweiten Act mit Anspielung auf ihr seliges Herzensverhältniß zum jungen Helden vor diesem recitirte, und wie sie im vierten Acte den Monolog aus Phädra; „ce front qui ne rougit jamais!" als rachedurstigen Blitzstrahl gegen die Herzogin schleuderte, — „qui a jeté notre amant en prison, tandis que moi, je l'ai délivré de sa geôle: jugez donc qui de nous deux l'a aimé davantage."

Ja, sie war groß, diese Rachel, und wird in gewisser Beziehung gewiß nie ersetzt werden. Mit Recht hat ihr das bekannte kleine h in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Dr. Hermann Orges, in diesem Blatte (Beilage zu Nr. 16 des Jahr-

gangs 1858) nachgerufen: „Es war die Hohepriesterin der darstellenden Kunst, die man am 11. Januar 1858 auf dem Père Lachaise zu Grabe trug. Eine Ahnung scheint Frankreich zu sagen, daß letztere selbst den Wächterdienst an diesem Grabe übernehmen, und so, von ihr verlassen, die Bühne vereinsamen wird. Der Tempel ist geblieben, aber die dem Cultus der tragischen Muse geweihten Hände kreuzen sich todt und kalt über dem stillen Herzen der Letzten jenes Geschlechts, welchem die Mars und die St. Georges entsprossen. Die Rachel hat keine Schülerin gezogen, ja sie hat auf die ganze dramatische Literatur ihrer Zeitgenossen durchaus keinen Einfluß gehabt. Sie war eine einsame Größe aus der Vergangenheit, die Nichts mit der Gegenwart verband. Streng und abgeschlossen wie die Antike, war sie die Vertreterin derselben, nicht die der französischen Tragödie; diese diente ihr nur als Mittel. Wie der rauhe Block penteliſchen Marmors unter dem Meißel des Praxiteles sich in ewig schöne Formen gestaltete, so verwandelte sich die kalte Hoftragödie Ludwig's XIV. bei der Diction ihrer metallenen Stimme, durch die plastische Bewegung ihrer Hand in die ergreifendsten statuarischen Gebilde menschlicher Leidenschaften." Gewiß — es ist wahr, „diese feinen, marmorglatten, kalten Züge, die nur im Affekt das innere Leben wiederspiegelten; dieser stumme und doch so beredte Mund, der wohl Bewegung, aber nie Unruhe verrieth; dieses in seinem Ausdrucke von der gleichgültigsten Kälte bis zu dämonischer Leidenschaft wechselnde, aber immer in seinen Höhlen ruhig liegende Auge, diese geschlossene strenge Haltung, der man ansah, daß die Trägerin nie eine andere Stütze brauchte, nie eine andere kannte, als sich selbst" — mit einem Worte, diese wunderbare Rachel Félix allein hat achtzehn Jahre lang eine todte Form beim Leben erhalten, nicht indem sie dieselbe verjüngte, sondern indem sie aus der abgelebten Form eine antike machte. Mit der Rachel stiegen auch die Alexandriner in's Grab, die Tragödie von Versailles wurde auf der Judenstätte von Père Lachaise begraben. Das französische Publikum aber fühlt es, daß wieder ein Stück nationalen Ruhmes zur Ruine geworden. Das ist die wahre Lücke, die

ihr Tod geriſſen. Für Rollen, wie die Adrienne Lecouvreur, mögen ſich immer wieder Talente finden[1]), und wenn ſie ſich nicht finden, ſo iſt dabei auch eben nicht allzuviel verloren; aber daß die Franzoſen ihren Goethe und Schiller auf der Bühne verlieren werden, das wiegt ſchwerer und verdient die Theilnahme der ganzen gebildeten Welt.

Das zweite, vom Staat mit 100,000 Francs oder gegen 27,000 Thaler ſubventionirte Theater für das franzöſiſche recitirende Schauſpiel in Paris iſt das

Théâtre de l'Odéon.

In der Zeit von 1773 bis 1782 auf dem Platze gleichen Namens, mitten im quartier latin, auf dem linken Seineufer, wo früher das Hôtel de Condé ſtand, erbaut, wurden 1808 die italieniſche Oper und das franzöſiſche Drama unter Picard's Direction in demſelben vereinigt, und ſelbſt dann noch Oper und Schauſpiel gemeinſchaftlich dort gegeben, als es 1814 mit dem Ehrentitel „Zweites Théâtre français" bekleidet worden war. Erſt 1841 erhielt es ſeine gegenwärtige ausſchließliche Beſtimmung. Obwohl es ungefähr ebenſoviel Zuſchauer faßt, als das Théâtre français (nämlich 1550), ſo macht das Innere doch ſchon deshalb einen weit öderen Eindruck, weil es meiſt kaum zur Hälfte gefüllt und überdies wenig akuſtiſch gebaut iſt. Feierten früher auch Frédéric Lemaître, Provoſt und Mlle. St. Georges hier ihre Triumphe, und haben auch Dichter, wie Alexandre Dumas der Vater, Soulié, Georges Sand, de Vigny, Ponſard und Augier, für daſſelbe geſchrieben, ſo ſteht es dennoch bei den Pariſern in keinem ſonderlichen Credit. Das kommt wohl hauptſächlich daher, weil das Theater, obwohl man ihm nachſagt, daß es ſeit der Zeit, wo es Théâtre de la nation oder de l'égalité hieß, ſtets vorzugsweiſe Stücke

[1]) Jetzt wird die Rolle im Théâtre français von einer Mad. Pleſſy gegeben, während ſich eine durch ihre Erſcheinung imponirende Mad. Emilie Guyon (früher an der Porte St. Martin) im letztverfloſſenen Sommer als Athalie verſucht hat. Aber wie weit ſtehen dieſe Talente zweiten Ranges hinter der großen Rachel zurück? —

mit republikaniſcher Färbung gegeben habe, doch eigentlich keine ausgeprägte Phyſiognomie an ſich trägt; es hat kein beſtimmtes Repertoire, ſondern giebt eben Alles bunt durcheinander, vom claſſiſchen Stücke bis zum liederlichſten Vaudeville herab. Die wenigen Menſchen, die es mit einer gewiſſen Anhänglichkeit zu beſuchen pflegen, kleine Rentiers, ſchlechtbezahlte Beamte und Studenten, werden wohl hauptſächlich nur durch die Wohlfeilheit der Eintrittspreiſe hineingelockt, während das eigentliche Modetheater des quartier latin das nur wenige Schritte davon liegende Bobinot in der rue de Madame iſt. Als ich an der Seine weilte, gab es in keinem Theater ſo viel leere Bänke zu ſehen, als im Odéon, und ich kann nicht ſagen, daß ich dieſe Theilnahmloſigkeit des Publikums ſo ſehr ungerechtfertigt gefunden hätte. Weder durch den Werth der Stücke, noch durch die Darſtellung wurde eine beſonders feſſelnde Wirkung erzeugt. Ich erinnere mich dreier dort geſehener Kleinigkeiten, die mir durchaus den Eindruck einer herabgekommenen, genievoll kräftiger Leitung entbehrenden Bühne machten. Da wurden an einem Abende geſpielt: „Le premier venu," Luſtſpiel in 3 Acten von Vial, ein ganz ſaft- und kraftloſes Intriguendrama, — „Les filles sans dot," Luſtſpiel in 5 Acten von Lefranc und Lopez, worin ein Mr. Tiſſerant in der halb larmoyanten, halb komiſchen Rolle des algieriſchen Großhändlers Benoit, dem bis auf das Geſtändniß ſeiner Liebe Alles leicht wird, ein nicht unbedeutendes Charakterdarſtellungstalent verrieth, und eine hübſche Brünette, Mlle. Valérie, auch durch geſchmackvolle Toilette ausgezeichnet, unterhaltend wirkte, — ſowie endlich die kleine einactige Bluette von Pierron und Laferrière: „Livre III., chapitre I.," in der der Mitverfaſſer, Mr. Pierron, ſich als ein geſchickter Darſteller offenbarte. Brave Acteurs waren damals auch noch Tedard, der die dummen Jungen mit vielem Glück ſpielte, Madame Graſſau, die etwas ſtark auftragende komiſche Alte, und vor Allen Henri Monnier, der ſich durch ſeine allbekannten „scènes populaires" in Eugen Sue's „Geheimniſſen von Paris" den ehrenvollen Beinamen des franzöſiſchen Hogarth erworben und überdies ſeit ſeiner in der That ſehr gelungenen

fünfactigen Komödie „Grandeur et décadence de Mr. Prudhomme," welche im Jahre 1852 das Zugſtück des Odéon bildete, unter den verdienſtvollen Dramatikern der Gegenwart mitzählt. In „Mr. Prudhomme" iſt nämlich der franzöſiſche Philiſter, der Pariſer petit bourgeois mit ſeiner unleidlichen Eitelkeit und Geſchwätzigkeit in höchſt treffender und erbaulicher Weiſe photographirt. Das ganze Stück leidet zwar an einer gewiſſen kaleidoskopiſchen Manier, wie ſie auch den Rühr- und Schauerſtücken der Porte St. Martin eigen zu ſein pflegt; die Intrigue iſt ziemlich plump, und doch ſpannt die Handlung bis zu Ende wegen ihrer durchaus bühnengerechten Anlage und der großen Geſchicklichkeit, womit Monnier die Effecte zu vertheilen verſtanden hat. Neuerdings ſoll ſich die Bühne des Odéon unter der Direction des Schauſpielers Fechter, der mit den „filles de marbre" von Barrière und Thibouſt und der Uchard'ſchen „Fiammina," worin er die Hauptrollen gab, in St. Petersburg ein ungeheures Geſchäft gemacht hat, jetzt aber am Vaudeville ſpielt, wieder etwas gehoben haben. Man rühmt insbeſondere eine Mlle. Moſé, ſowie die Herren Laray, Guiſchard und Thiron, welcher Letztere namentlich als Wucherer Chamounin in dem neuen, beifällig aufgenommenen, aber von unwahren Horreurs ſtrotzenden ländlichen Familiendrama „l'usurier du village" von Rolland und Bataille vortrefflich iſt. Dem Charakter des Chamounin allein läßt ſich eine intereſſante Erfindung nicht abſprechen, während man von den übrigen Perſonen des Stückes mit dem bewährten Kritiker Eugène Lataye füglich ſagen kann, „daß es nicht Bauern ſind, ſondern vielmehr alte, in der Schachtel des Romantismus vergeſſene Marionetten, denen man abgetragene Mäntel und Wämmſer ſtatt guter ehrlicher Lumpen umgehangen hat. Die ganze Handlung iſt auf die gewaltſamſten Combinationen geſchraubt, welche ſich in der allergewöhnlichſten Weiſe auseinanderwickeln. Den größten Erfolg aber errang im letztverfloſſenen Jahre die dreiactige Comödie von Adolf Bellot und Villetard: „Le Testament de César Girodot," welche vom 30. September v. J. bis zum 1. Februar d. J. 110 Vorſtellungen erlebt hat. Der Stoff die-

ses Dramas ist zwar keineswegs neu, da bekanntlich schon Molière und außer ihm auch noch Picard, Collin d'Harleville, Alexandre Duval und viele Autoren der Gegenwart die durch die Grillen eines Testators enttäuschte Geldgier der Erben in Scene gesetzt haben. Unseren jungen Dichtern ist es indessen geglückt, mit Zuhilfenahme neuer und geistreicher Motive, sowie mittels einer tüchtigen Dosis von Satyre und guter Laune die alte Speise noch einmal recht schmackhaft aufzutischen. Ueberdies wird das Stück von den Herren Kime und Febvre, sowie von den Damen Picard und Mosé vortrefflich gespielt. Weit weniger gefielen die im Grunde von vornherein schon todtgeborene Sittencomödie in Alexandrinern: „Le droit chemin" von Latour-Saint-Ybars, voll bester moralischer Absichten und grober Verzeichnungen, und das historische Drama „les grands vassaux," welches Victor Séjour zu Gunsten des alten, in der düstern, von Casimir Délavigne so populär gezeichneten Gestalt Ludwig's XI. früher excellirenden Schauspielers Ligier in fünf Acten zurecht gemacht hat. Die Kritik sagte von dieser Aufführung mit Recht, daß der Darsteller nicht mehr die Kraft gehabt, das Stück lebensfähig zu machen, und daß dem Stücke die Kraft gefehlt habe, dem Darsteller die alte Popularität wiederzugewinnen. Mehr Talent verrieth das zweiactige Lustspiel: „Le poëme de Claude" von Laluyé, eine Idylle, in der wirklich etwas Poesie steckt. Der junge Autor hat vor vier Jahren, damals noch Studiosus juris, mit einem ähnlichen Pastorale: „Au printemps" auf demselben Theater debütirt und berechtigt, wenn er sich nicht allzu einseitig blos auf die kleine spielende Gattung beschränkt, in der er sich bis jetzt ausschließlich bewegt hat, zu den besten Erwartungen. Sein neuestes Stück ist ein frischer, herzlicher Hymnus auf die Jugend und die Liebe, frei von aller Affectation und Sentimentalität und in schönen Versen geschrieben.

„On vivait" — so läßt der Dichter seinen vieux poëte Claude, einen zweiten Béranger, das Familienleben der guten alten Zeit schildern,

„On vivait, mon ami, mais on vivait sans faste;
L'homme était économe, et la femme était chaste,
Le mobilier petit: le meuble le plus beau
N'avait pas coûté cher, ce n'était qu'un berceau.“

Endlich iſt noch de Keranion's fünfactiges Luſtſpiel: „Noblesse oblige,“ worin Tiſſerant und Mad. Harville-Brindeau die Hauptrollen ſehr brav ſpielten, als ein nicht ganz übles dramatiſches Debüt des letzten Jahres zu erwähnen, obwohl auch dieſes aus dem high life entlehnte Stück an modernen Unwahrſcheinlichkeiten keinen Mangel leidet.

Ein ganz anderer friſcher Lebenshauch aber weht aus dem

Théâtre du Gymnase dramatique

am Boulevart Bonne Nouvelle, welches ſeit 1820 beſteht, 1280 Perſonen faßt und ſich hauptſächlich durch das unerſchöpfliche Talent des Herrn Scribe, der Jahrzehnte lang für daſſelbe ſchrieb, zu ſeiner jetzigen Beliebtheit aufgeſchwungen hat. Es iſt im eigentlichen Sinne des Wortes das zweite Schauſpieltheater von Paris; die Truppe erreicht (wenigſtens was den männlichen Theil anlangt) faſt die Ausbildung der sociétaires de la comédie française, und verfährt man auch bei der Wahl der Stücke hier nicht ſo ſtreng, als in jenem erſten Kunſtinſtitute Frankreichs, iſt es überhaupt mehr die Vaudeville- als die claſſiſche Richtung, welche man am Gymnaſe verfolgt, ſo hat deſſen Repertoire dafür auch wieder den Vorzug größerer Mannichfaltigkeit. Auch die Chanſon, die das Théâtre français nicht zuläßt, wird hier geduldet, und da dieſes Genre des muſikaliſch-dramatiſchen Ausdrucks gerade zu den pikanteſten Eigenthümlichkeiten des franzöſiſchen Weſens zu zählen iſt, ſo kann man nicht umhin, es der Direction des Gymnaſe Dank zu wiſſen, daß ſie daſſelbe von ihrer Bühne nicht ausgeſchloſſen hat. Einer der beſten Schauſpieler Frankreichs, Breſſant, der bis vor einigen Jahren der letzteren angehörte [1]), excellirte darin ſo ſehr,

[1]) Zum letzten Male trat er hier in der „Diane de Lys“ am 31. Jan. 1854 auf. Berton kam an ſeine Stelle, ohne ihn zu erſetzen.

daß er lange Jahre hindurch die vortheilhafteſten Anerbietungen des Théâtre français zurückwies, blos deshalb, weil ihm hier das Coupletſingen verſagt geweſen wäre. Als ich in Paris war, entzückte er das Publikum noch auf den Brettern des Gymnaſe, während er jetzt endlich, bei abnehmenden Stimmmitteln, im ſicheren Hafen der rue Richelieu als primo amoroso eingelaufen iſt. Um die Art der dort vorzugsweiſe gegebenen Dramen und die hohen Vorzüge der Acteurs in das richtige Licht zu ſtellen, will ich einige Vorſtellungen genauer zu analyſiren verſuchen. — Beſondere Zugſtücke waren damals die dreiactige Komödie „les avocats“ von Dumanoir und Clairville, „le démon du Foyer“ (in 2 Acten) von Georges Sand, „Thérèse, ou ange et démon“ von Bayard und Beauplan, „le bourgeois de Paris“, Luſtſpiel in 5 Acten, und „un fils de famille“ (dreiactig) von Bayard und Biéville. Eigentlich ſchlecht war von all' dieſen Productionen nur „Thereſe,“ ein modernes Maitreſſenſtück voll unwahrer Knalleffecte, in dem ſogar der alte abgeſtandene Theaterkniff der Darſtellung zweier Partieen durch ein und dieſelbe Perſon einmal wieder auftauchte. Doch aber gab es der Hauptactrice, Mad. Roſe Chéri, in der Doppelrolle einer unſchuldigen und einer geſunkenen Schweſter alle Gelegenheit, den Glanz ihres Talents, mit dem wir uns indeſſen nicht völlig einverſtanden erklären können, vollauf leuchten zu laſſen. Sie iſt gewachſen wie eine Puppe, ihre Taille zum Umſpannen, ihre Declamation bei einfachen Erzählungen ſehr durchdacht und wahr; allein ihr faſt fortwährendes Augenverdrehen, ihr (vermuthlich auch aus berechneten Effectgründen) ſchief gezogener Mund, ihr pretiös überſchwängliches, ſchmachtendes Weſen und — ihre Claqueurs ſind unleidlich. Mit einem Worte, ſie iſt viel zu modern raffinirt, um eine eigentlich große Künſtlerin genannt werden zu können. Und doch haben wir ihr in einem Punkte ſelbſt vor unſern heimiſchen Virtuoſinnen älteren Datums, Fräulein v. Hagn und Frl. Wilhelmi, die Palme zu reichen: ſie verſteht die Kunſt der Toilette, der Coiffüre, des Schminkens, Lippen- und Augenmalens, wie keine Andere neben ihr; ſogar Frau v. Baerndorff könnte hier vielleicht noch in

die Schule gehen, denn es iſt nicht die Pracht allein, welche die gute Toilette ausmacht. Als das famoſeſte Myſterium in der Boudoirkunſt der Mad. Roſe Chéri müſſen wir aber noch beſonders das Auflegen eines leichten Roths um die Naſenöffnungen hervorheben, ein Mittel, deſſen ſie ſich allemal da mit großem Glücke bedient, wo es gilt, nervös-aufgeregte Damennaturen zu zeichnen, die ja in der franzöſiſchen Comödie ſchon lange, bevor Michelet ſein Buch über die Liebe geſchrieben, eine ſo große Rolle ſpielten. Wird dieſes Arkanum geſchickt angewendet, ſo erfüllt es ſeinen Zweck in der That vollkommen; es iſt unmöglich, nicht ſofort an den feinſten Nervenfaſer-Organismus zu glauben, wenn man dieſen zarten Bluthauch um die, wie bei einem engliſchen Racepferd, edel geſchnittenen Narinen der eleganten Künſtlerin ſpielen ſieht. — An ſceniſcher Pracht war in der unglücklichen „Thereſe" Nichts geſpart; auch das Enſemble klappte, wie immer auf dieſer Bühne, vortrefflich, und Dupuis, der geborene Repräſentant des feinen Weltmanns, wie wir auf dem deutſchen Theater kein ähnliches Talent beſitzen, wirkte in der etwas verſchrobenen Rolle des „Jules Danceny" überaus effectvoll, während Leſueur als junger Geck in Maske und Geſticulation übertrieb, und Villars einen freilich auch ſchon von den Autoren hinreichend verballhornten deutſchen „Grafen von Dnieper," der ſich mit ſeinem germaniſch linkiſchen Weſen im Pariſer Maitreſſenſalon lächerlich macht, total vergriff: er brachte einen Franzoſen heraus, der ſehr ſchlecht deutſch ſpricht, aber keineswegs einen Deutſchen, dem das Franzöſiſche nicht recht von der Zunge will. Wozu überdies veilchenblaue Inexpreſſibles und Cravatte? Iſt das ein Abzeichen deutſcher Edelleute, die nach Paris reiſen, um ſich von geriebenen Maitreſſen ausziehen zu laſſen? Nur die vielen Orden auf dem Frack mochten als allenfalls charakteriſtiſch paſſiren. Wie wenig die Franzoſen es verſtehen, ſich in den Charakter anderer Nationen hineinzudenken, mit denen ſie doch jetzt in unſerem Eiſenbahnzeitalter tagtäglich verkehren, dafür lieferte dieſe Leiſtung eines an und für ſich ſehr tüchtigen Schauſpielers einen recht prägnanten Beleg. Einen deutſchen Acteur, der etwa den Riccaut de la

Marlinière in Lessing's Minna von Barnhelm in derselben Weise, wie Villars seinen deutschen Grafen, uns vorführen wollte, würde das ganze Publikum sofort hinausziſchen, während meine werthen Pariser Nachbarn in den stalles d'orchestre des Gymnase sich von der Wahrheit der Villars'schen Darstellung völlig durchdrungen zeigten.

Auch die „avocats" sind ein ziemlich albernes Stück, das aber wegen seines überaus populären Stoffes und seiner in der That meisterhaften Darstellung sehr gern gesehen wurde. Es ist eine Persiflage auf den Pariser Advokatenstand, der in vier Repräsentanten vor dem Publikum erscheint: einem noblen und tüchtigen, Mr. Grandier (von Dupuis vortrefflich dargestellt), einem beißend gallichten, Mr. Brisard (von Lesueur in wirksamer Charaktermaske vorgeführt), einem harmlos humoristischen, Mr. Coquardeau (von Villars sehr angemessen gehalten), und einem liederlichen, völlig unfähigen und sich über seine Amtswürde selbst lustig machenden, Mr. Blésinet, den Géoffroy mit großer Gewandtheit und eminenter Zungenfertigkeit verarbeitete, obwohl ihm Jugend und Grazie zu einer Rolle abgehen, die entschieden für einen noch glattwangigen Acteur berechnet ist. Diesen vier Anwälten also fällt die Scheidungsangelegenheit eines sich im Grunde herzlich liebenden und nur durch eine unglückliche Kette von Mißverständnissen brouillirten Ehepaares (Mr. Lafontaine und Mlle. Riguer) in die Hände. Die drei Letzteren arbeiten eifrigst an der möglichsten Verwirrung der Sache, bis endlich der noble, väterliche Grandier Alles wieder zurechtrückt und die gewissenlosen Confrères Brisard und Coquardeau dazu bringt, ihre Plaidoyers selber Lügen zu strafen. Der Spaßvogel Blésinet hat bei alledem nur die Aufgabe, das Fou-rire auf seine Kosten zu schüren.

Einen besseren Maßstab für die darstellenden Kräfte des Gymnase bot das George Sand'sche Drama „le démon du foyer" dar, ein Titel, den wir etwa mit „Hausteufel" übersetzen würden. Es ist zwar gleichfalls nur leicht gearbeitet; allein wirksame Situationen, fließender Dialog, geschickte Schürzung und Lösung des allerdings nicht allzu fest geschlungenen Knotens

lassen sich dem Stücke nicht absprechen. Durch und durch bühnengerecht, wurde es fast in allen Theilen meisterhaft gespielt und konnte somit als eine wahre Mustervorstellung gelten. Der Inhalt ist folgender. Ein italienischer Prinz entführt die schöne, eitle Schwester einer bescheidenen großen Sängerin zu Mailand, Namens Camilla, die von Rosa, jenem gleichfalls der Bühne angehörigen Weltkinde, gehaßt wird, weil sie, die Faule, sich von dem regen Talent der Schwester in den Schatten gestellt sieht. Camilla's Ritter, ein junger, braver und reicher Marchese, schießt sich mit dem Entführer, um die im Weltdienst schon halb verlorene Coquette mit der sie auf das Zärtlichste liebenden soliden Schwester wieder zu vereinigen; die sterbende Mutter hat der Letzteren das Wohl der schon früher zu Besorgnissen Anlaß gebenden Rosa auf die Seele gebunden, und mit gewissenhafter Treue sucht sie Alles zu thun, was zur Rettung der Unglücklichen beitragen kann, obschon sie unter deren neidischem und launischem Temperament fortdauernd nur bitteres Herzeleid zu erdulden hat. Der Marquis wird blessirt, erholt sich indessen schnell wieder und heirathet Camilla, nachdem Rosa endlich zur Anerkennung des inneren Werthes der Schwester genöthigt und auf den Pfad der Tugend zurückgeführt worden ist. Ein italienischer Maëstro di musica, der Pflegevater und Lehrer der beiden Schwestern, zu denen sich noch eine ältere dritte, die gute ehrliche Nina gesellt, vollendet die Gruppe der in diesem Drama auftretenden Personen. Unter den Darstellern gebührte die Palme abermals Dupuis, der den Prinzen als vollendeten Gentleman in Sprache, Haltung, Geberden und Anzug zur Geltung brachte. Das war die wahre vornehme Blasirtheit, halb berechnete Gleichgiltigkeit, nachlässige Herablassung, imperturbable Sicherheit und Kälte des Cavaliers aus der guten Gesellschaft, wie wir sie auf der deutschen Bühne eben nie zu sehen bekommen, wo man es nicht über den gewöhnlichen Roué und Bonvivant hinaus bringt, deren Musterbilder an Wirthstafeln und in Kneipen zu finden sind, aber nicht im echten europäischen Salon. Abgesehen von einer zu viel gerauchten Cigarre und einer etwas zu viel benutzten Lorgnette, ließ sich an dieser Leistung auch nicht das

Mindeste aussetzen. Die Natur hat das Talent des Künstlers auf das Trefflichste unterstützt; nie sah ich einen so aristokratischen Kopf auf der Bühne und nie ein Paar Augen, die zur Apotheose des high life ausdrucksvoller geschnitten wären. Auch Géoffroy als biederer, abgeäscherter Musiklehrer und Lafontaine als tugendhafter Marcheſe waren ganz an ihrem Platze, während sich mit den Damen Mad. Rose Chéri (Camilla) und Mlle. Amédine Luther (Rosa)[1]) eher rechten ließ. Die Erstere erinnerte bei ihrem schlechten, gebrechlichen Organ und der schon oben gerügten etwas thränenseligen Affectation ihres Spiels und Vortrags an ein gewisses sentimentales Declamationsgenre, von dessen Thorheit selbst viele unserer in guter Schule gebildeten deutschen Schauspielerinnen nicht ganz freizusprechen sind. Mlle. Luther dagegen, eine recht hübsche Blondine, der nur die Zähne des linken Oberkiefers leider mangeln, um eine vollendete Schönheit genannt werden zu können, spielte blos geschickt, aber trivial, ohne alle zündenden Geistesfunken, so daß sie die Linie des Mittelmäßigen nicht überschritt. In den seelischen Uebergängen der Rolle ließ sie sogar mitunter die Wahrheit vermissen und stellte ihren Mangel an Nachdenken blos. Das Stück wäre übrigens auch auf der deutschen Bühne recht genießbar, vorausgesetzt daß sich Acteurs fänden, die bei den Franzosen die weltmännische Eleganz studirt hätten. — Frln. Charlotte v. Hagn — das wäre eine Rosa gewesen! — „Le bourgeois de Paris," eine politische Episode aus dem Possenspiel des Jahres 1848, die in 5 Acten zu lang gedehnt ist, hielt der gewandte Komiker Géoffroy allein über Wasser. Er führte den Pariser marchand-bourgeois, Mr. Morin, der aus Eitelkeit sich nicht enthalten kann, an allen politischen Demonstrationen, „pour corriger les faux-pas du pouvoir," theilzunehmen, und dem die daraus folgenden Ereignisse stets über

[1]) Sie hat auch dem Théâtre français und dem Vaudeville abwechselnd als „eine der blondesten und intelligentesten Pensionairinnen" (ein Compliment, das ihr der „Figaro" unlängst machte) angehört und ist jetzt zu 50 Vorstellungen im Théâtre d'Angennes zu Turin engagirt, wofür sie 15,000 Francs erhält.

den Kopf wachſen, mit ebenſoviel Humor als Wahrheit durch. Höchſt ergötzlich war er in der Darſtellung des offenen Zwieſpalts, in welchen die Sucht, ein ideeller Politicus zu ſein, den armſeligen Krämer und Kannegießer mit all' ſeinen tauſend materiellen Wünſchen und Bedürfniſſen ſtürzt. Ueberall Schiffbruch leidend, überall dementirt, aber trotzdem immer noch nach „réforme politique" ſchreiend, wird ihm ſchließlich die Republik octroyirt, die ihn dem Banquerott nahe bringt. Zur Verſöhnung und moraliſchen Nutzanwendung fehlte natürlich am Schluß der Hinweis auf die Verdienſte der Napoleon'ſchen Geſellſchaftsrettung nicht, die auch dem armen Mr. Morin wieder Ernüchterung und eine volle Kaſſe verſpricht. —

Das packendſte von allen Stücken, die das Gymnase mir 1853 bot, war „un fils de famille," worin Breſſant, Lafontaine, Leſueur und die Roſe Chéri ein Zuſammenſpiel entfalteten, wie ich es in gleicher Meiſterſchaft kaum auf dem Théâtre français gefunden. Der Inhalt des Drama's iſt intereſſant genug, um etwas vollſtändiger mitgetheilt werden zu dürfen. Armand, der einzige Sohn eines reichen Pariſer Banquiers, der längere Zeit als Löwe in allen Salons der Reſidenz geglänzt, hat ſich Schulden halber mit ſeinem Vater veruneinigt und ſchließlich dem Fluche des Letzteren nicht anders zu entgehen gewußt, als indem er ſich heimlich davongemacht und bei einem in Nancy ſtehenden Lancierregimente als Gemeiner eingetreten iſt. In dieſer Situation finden wir den jungen Mann (durch Breſſant dargeſtellt) beim Beginn des Stückes vor der Thüre eines Wirthshauſes mit ſeinem Wachtmeiſter, dem unvergleichlich knotigen Brigadier Kirchet (Mr. Leſueur), und einer Handvoll Kameraden ſingend und poculirend. Das Wirthshaus gehört der Wittwe Pomponne (Mad. Chéri-Leſueur); ſie ſteht im Begriff, einem handfeſten Einfaltspinſel, dem Trompeter Canard (Mr. Priſton), ihre Hand zu reichen, „parcequ'il lui faut un garçon bien fort et tout dévoué, pour faire marcher le ménage." Armand trägt natürlich die Koſten der Luſtbarkeit, und wir erfahren auch gelegentlich, daß des wackern Kirchet grauſame Wirthshausſchulden durch dieſes „enfant de

famille," dessen Taschen nie völlig leer sind, häufig bezahlt, und ihm dafür allerlei Dienstvernachlässigungen durch die Finger gesehen werden. Mitten in dieser lärmenden Kneipenscene erscheint plötzlich eine junge Bäuerin mit einer Begleiterin. Kaum ist Armand ihrer gewahr geworden, so brennt sein Herz auch schon lichterloh für ihre seltenen Reize; schnell entfernt er seine rohen, halb betrunkenen Kameraden, und es entwickelt sich vor uns eine jener von Bressant so unübertrefflich gespielten naiv-frivolen Liebesscenen, wobei es lediglich auf ein anmuthig schalkhaftes Wortgeplauder ankommt, das nur in der gallischen Zunge einen wirklich dichterischen Werth und Zauber hat. Nicht blos hören muß man dieses charmante Zwiegespräch zwischen Bressant und Mad. Rose Chéri, die hier, wo es Nichts zu affectiren und zu sentimentalisiren gab, gleichfalls vollkommen an ihrem Platze war; man muß es vor allen Dingen auch sehen! Mit reizenderer Frechheit wurde nie einem Mädchen ein Kuß geraubt; nie verirrte sich eine Hand mit liebenswürdigerer Unverschämtheit. Dieser Schwerenöther von Lancier, wie meisterhaft versteht er es, die Schwächen seines Gelichters wie unter rosafarbener Gaze zu verhüllen! Er besitzt sie alle, aber blos ihre appetitlichsten Seiten läßt er durchschauen. Seid auf der Hut, ihr jungen Damen; das gerade sind die gefährlichsten Verführer! Aber was haben sie sich denn eigentlich mitzutheilen, die zwei muthwilligen Sommervögel, bei diesem ersten zufälligen Begegnen? Die hübsche Bäuerin gesteht ihrem jungen Partner, daß sie aus ihrem Nachbardorfe hierher gekommen sei, um der Regimentsinspection beizuwohnen, welche heute in der Nähe des Wirthshauses vor dem neuen Obersten stattfinden soll, den die Aeußerungen der Lanciers uns schon zuvor als einen mürrisch gestrengen Mann kennen gelehrt haben. „Nie in meinem Leben" — so sagt sie — „habe ich einen Obersten gesehen; es muß doch was sehr Brillantes sein, und ich möchte wohl einen Platz recht nahe bei ihm haben, wenn die Inspection beginnt." — „Sie ist so eben beendigt," ruft in diesem Augenblicke die rauhe Stimme des Wachtmeisters hinter der Scene hervor, „und ich komme Euch anzuzeigen, Armand, daß der Oberst Euch

wegen Eurer Dienstversäumniß drei Tage Kasernenarrest gegeben hat." Die Bäuerin, die somit den Zweck ihrer Excursion vereitelt sieht, entschließt sich zur Heimkehr; ehe sie jedoch scheidet, weiß ihr Armand's Neugier noch das bis dahin bewahrte Geheimniß ihres Wohnorts zu entlocken, und er schwört ihr, sie wieder aufzusuchen, sobald seine Militärstrafe ausgestanden sei. Inzwischen ist ein alter Freund Armand's, der Maler Frédéric (Mr. Landrol), im Wirthshause der Mad. Pomponne erschienen, hat sich in Armand's Arme geworfen und ihm die Verzeihung seines Vaters zugleich mit der dringendsten Aufforderung, zu seiner Familie zurückzukehren, überbracht. Armand schwankt einige Augenblicke; dann faßt er sich schnell und erklärt, nicht zurückkehren zu können, weil seine Vergangenheit ihn in den Pariser Salons nur lächerlich erscheinen lassen würde. „Aber diese Salons" — erwiedert der Freund — „haben sie Dir nicht früher Freude genug bereitet, um den Wunsch, sie noch einmal zu sehen, in Dir wach zu rufen? Ich schlage Dir eine Probe vor, um Dich zu überzeugen, ob Du wirklich nicht mehr fähig bist, die Reize Deines ehemaligen Lebens zu würdigen. Komm diesen Abend mit mir in die Nachbarschaft, wo eine junge, schöne Wittwe, die Baronin Emmeline N. N., auf ihrem Schlosse eine Gesellschaft à la Parisienne bei sich sieht. Ich bin sicher, Du wirst in der Balltoilette, die ich Dir borgen werde, Deine Uniform nicht allzusehr vermissen, und Herr von Boisse aus Paris — so werde ich Dich vorstellen — wird den Lancier Armand schwerlich verrathen." Wie verlockend auch dieser Vorschlag sein mochte, doch würde Armand vielleicht aus einem gewissen stolzen Gefühl für den Stand, den er einmal gewählt, um Herr seines Schicksals zu bleiben, nicht darauf eingegangen sein, wenn der Name des Schlosses nicht zufällig mit dem des Dorfes übereingestimmt hätte, welches die schöne Bäuerin als ihren Wohnort angegeben. So erscheint ihm die in Rede stehende Extravaganz wie eine Pflicht gegen seine neue Flamme; man giebt dem wackern Kirchet einige Flaschen Champagner, „pour pouvoir franchir la consigne," man wirft sich in den Frack und in die weiße Halsbinde und — lancirt sich frischweg in den aristokrati-

ſchen Cirkel der ſchönen Baronin. Aber wie groß iſt Armand's Erſtaunen, als er in dieſer reizenden Dame die ſchöne Bäuerin von heute morgen wieder erkennt! Und doch iſt dieſe Ueberraſchung nicht die einzige, die ſeiner wartet. Weit verlegener macht es ihn, als er plötzlich ſeinen Chef, den Oberſten Deshayes (Mr. Lafontaine) vor ſich ſieht und zugleich erfährt, daß derſelbe ſein Rival bei Emmelinen iſt. Obſchon der Oberſt ihn in ſeiner Verkleidung nicht erkennt, ſo begreift ſich's doch, daß zwei Charaktere, ſo verſchieden in ihren Lebensſtellungen und Anſichten, nicht lange zuſammen ſein können, ohne Anlaß zu finden „de se déplaire souverainement l'un à l'autre.“ Wenn das Schickſal zwei Rivale an einem Orte zuſammenführt, iſt immer Einer zu viel. Was Wunder alſo, daß beim Geſang, Tanz und Spiel kleine Reibungen nicht ausbleiben, daß man ſich beſchwerlich fällt, ſich gegenſeitig provocirt und ſchließlich damit endet, ſich „pour l'honneur de la maîtresse commune“ zu ſchlagen. Alles das macht ſich wie von ſelbſt, und am Ende bedauern wir es mit Emmelinen, daß es der hübſche Armand und nicht der alte Oberſt iſt, der im Duell den Schaden davonträgt. Fortuna iſt oft ſo ungerecht! Allein vor dieſer Kataſtrophe noch hat unſer junger Held Gelegenheit gefunden, ſich mit ſeiner Schönen in einer Scene auseinander zu ſetzen, deren Ueberfülle von graziöſen und pikanten Wendungen ſich nicht beſchreiben läßt. Während Armand der Angebeteten alle Mißgeſchicke ſeines Lebens zu enthüllen hat, welche ihn zu dem verzweifelten Schritt, gemeiner Soldat zu werden, genöthigt, kommt es Emmelinen darauf an, dem jungen Mann das Motiv ihrer ſeltſamen Verkleidung vom heutigen Morgen zu erklären. Man hatte ihr den Oberſten zum Gemahl beſtimmt, und da ſie ihn kaum noch kannte, ſo gedachte ſie ſich über ſeine Charakter- und Herzenseigenſchaften ſelber ein Urtheil zu bilden, indem ſie ſein Benehmen gegen ſeine Untergebenen heimlich beobachtete. „Iſt er gut mit ſeinen Lanciers, ſo wird er auch gegen mich liebenswürdig zu ſein wiſſen!“ Dieſes originelle Raiſonnement hatte ſie als Bäuerin zur Revue geführt. Inzwiſchen denkt Frédéric an Nichts weiter, als die militäriſchen Ketten ſeines Freundes

zu lösen; er hat sich an den Obersten gewendet, um Armand's Abschied zu erhalten, und verspricht einen Stellvertreter zu schaffen, sobald dieser seiner Familie zurückgegeben sei. Der dritte Act beginnt damit, daß der Oberst, sich dieses Gesuchs erinnernd, Armand vor sich fordern läßt. Wir sind am Morgen nach dem Feste bei der Baronin. Armand war in der Nacht verwundet in seinen Arrest zurückgekehrt. Auf die Citation seines Obersten entschließt er sich, ihm gegenüber den Betrunkenen zu spielen, um einen Vorwand zu haben, sein Gesicht zu verbergen. Man begreift, daß er Alles daran setzen muß, damit sein Chef ihn nicht erkenne. Allein ungeachtet dieser Kriegslist fällt dem Letztern die Aehnlichkeit des Lanciers mit dem jungen Manne, der gestern Abend die Ehre gehabt, sich mit ihm den Hals zu brechen, auf. Um sich zu vergewissern, faßt er ihn derb an die Stelle des rechten Armes, wo er Herrn von Boisse die Wunde beigebracht, und hält ihn so mehrere Minuten lang fest, ohne daß Armand, der alle seine Kraft zusammennimmt, um aus dieser Gefahr glücklich herauszukommen, sich durch einen Schmerzenslaut verräth. Meisterhaft war Bressant's Spiel in diesem Momente; nie habe ich gewaltsam unterdrückten und hinter die Taumeleien eines Betrunkenen versteckten physischen Schmerz mit größerer Wahrheit darstellen sehen. Sobald sich der Oberst, von Neuem irre gemacht, entfernt hat, bricht Armand, auf einem Sessel zusammensinkend, in convulsivisches Weinen aus, das mit einer Ohnmacht endet. Inzwischen erhält der Brigadier Kirchet vom Obersten Befehl, ihn wegen seiner Trunkenheit auf die salle de police zu setzen. Frédéric aber, der das ganze Spiel nun für verloren hält, sendet dem Obersten einen Brief, welcher ihm über Alles, was seit gestern vorgefallen, völlig reinen Wein einschenkt und ausschließlich nur an seine Großmuth appellirt. Er selbst klagt sich an, durch seine Einladung zum gestrigen Feste Armand zu einer so gröblichen Verletzung der Disciplin veranlaßt zu haben, bittet jedoch mit Rücksicht darauf, daß der Einsteller beim Regiment bereits angelangt sei, seinen Freund mit aller Strafe zu verschonen und ohne Säumen zu entlassen. Allein der Oberst findet keinen Geschmack daran,

ſeinem Untergebenen als Spielball zu dienen; er nimmt die Sache ernſthaft und läßt Armand vor das Kriegsgericht citiren. Das Bewußtſein, durch einen gemeinen Lancier ſeines Regiments bei Emmelinen ausgeſtochen worden zu ſein, muß ihn natürlich noch tiefer verletzen, als die begangenen ſchweren militäriſchen Vergehen. Armand ſcheint in der That rettungslos verloren. Da erſcheint Emmeline, die inzwiſchen von des Oberſten Schweſter, der alten martialiſchen Commandantenwittwe Mad. de La Roche (Mad. Mélanie), von allem Vorgefallenen unterrichtet worden, und entſchließt ſich raſch, vom Oberſten Armand's Begnadigung um den Preis ihrer Hand zu erflehen. „Monsieur" — ſo ſchreibt ſie ihm — „acquittez le lancier Armand, et je suis prête à vous épouser, aussitôt qu'il vous plaira." Der Brief wird ohne Säumen an ſeine Adreſſe beſorgt, und man erwartet mit geſpannter Ungeduld das Ende der Kriſis. In dieſem Augenblick ſtürzt der unglückliche Lancier außer Athem in das Zimmer; er hat die Wachſamkeit ſeiner Hüter getäuſcht und iſt auf einer Hintertreppe aus der salle de police entkommen. Die Gefahr wächſt. Schon hört man auf dem Flur den Schritt der den Flüchtling verfolgenden Patrouille; er wirft ſich Emmelinen zu Füßen mit dem verzweifelten Rufe: „Retten Sie mich!" Sie ſchiebt ihn in ein Nebenzimmer — da erſcheint der Oberſt und erzählt, das Kriegsgericht habe nicht abgehalten werden können, weil Inculpat entflohen ſei. „Da Sie hier ſind, Madame," fährt er bitter fort, „ſo weiß ich nunmehr, wo ich ihn zu ſuchen habe." Er öffnet die Thür des Cabinets, zieht Armand daraus hervor und ſagt ihm mit kalter Würde: „Sie gehören meinem Regimente nicht mehr an. Der Brief des Miniſters, der mir befiehlt, Sie durch einen Andern erſetzen zu laſſen, datirt glücklicherweiſe von geſtern; ich bin alſo in der Lage, Alles vergeſſen zu können, was ſich ſeit geſtern Nacht zwiſchen uns zugetragen hat. Gehen Sie, mein Herr, wohin es Ihnen beliebt! Was Sie betrifft, Madame," — ſo wendet er ſich zu Emmelinen, indem er ihr den Brief mit dem Heirathsanerbieten zerriſſen zurückgiebt, — „geſtatten Sie mir nur noch

ein Wort: Sie lieben mich nicht; gut! So wünsche ich denn wenigstens Ihre Achtung zu verdienen." — Möchte es durch diese Skizze gelungen sein, unsern Lesern das unablässig Spannende der Handlung anschaulich zu machen; um freilich das vortrefflich appretirte Stück ganz zu genießen, dazu gehörte, daß man es im Gymnase aufführen sah, denn neben Bressant leisteten auch Lafontaine, Lesueur und die Rose Chéri darin Ausgezeichnetes. Bressant sang im zweiten Acte einige Lieder zum Flügel mit ausnehmender Grazie und wohlklingendster, obwohl nur ganz schwacher Barytonstimme. Daß er der erste joviale Liebhaber sei, den Paris gegenwärtig besitzt, das bewies mir außerdem noch ein kleines feingewobenes Intriguenstückchen von Bayard: „Un soufflet n'est jamais perdu," welches in der Zeit der Marquise de Pompadour und des Marschalls Soubise spielt. Wahrhaft entzückend gab er hierin die Rolle eines harmlos verliebten jungen Komödienschreibers, dem die ihm unbekannte Marquise bei Trianon einst eine Ohrfeige gegeben, und die ihm zuletzt, aus Zufall in einer Mansardenstube wieder mit ihm zusammentreffend, eine reiche Aussteuer zu seiner Heirath verschafft, nachdem er ihr als Revanche für die Ohrfeige zahllose Küsse geraubt. Die equivoquesten Scenen durchhaucht er mit einem Parfüm von Grazie, wie sie eben nur Paris und die Diplomatensprache erzeugen können. Er ist, obwohl schon ein Vierziger (was ihm kein Mensch ansieht), der eigentlichste Boudoirschauspieler, ein naiver Dupuis, gleich diesem vollkommener homme de société, aber in's Jugendliche, Leichtsinnige, Gutmüthigtändelnde übersetzt, während Dupuis mehr den zugeknöpften Aristokraten, l'homme posé, darstellt. Beide sind durch und durch Franzosen, Beide in ihrem Fache gleich vollendet und doch so unendlich verschieden. Nie werde ich es vergessen, wie Bressant die Tischscene spielte, wo er die noch immer unerkannte Marquise „avec un petit vin qui tape" aufzuheitern sich bemüht. Er ist der lion de tous les lions, der liebenswürdigste Schwerenöther, der je die Bretter betreten. Wie sehr überragt er nicht selbst die vorzüglichsten heitern Liebhaber des deutschen Conversations-Lustspiels, Fichtner in Wien und

Liedtke in Berlin! Auch Mlle. Figeac, eine hübſche Brünette, ſpielte die jugendliche Pompadour ſehr anſtändig, frei und fein zu gleicher Zeit, und Leſueur wirkte als poëte gâté, Breſſant's Stubenburſche, gleichfalls recht erheiternd durch den plumpen Gegenſatz zu der ſiegreichen Verführungskunſt des Letztern. Nun erſt begriff ich es, daß Scribe das Comödienſchreiben ſo lange auszuhalten vermochte. Wer ſich ſo aufgeführt ſieht, kann ſich wohl die Luſt zu ſo leichter Fabrikarbeit eine geraume Zeit bewahren. Neuerdings iſt indeſſen auch auf dieſem Theater die Muſe des Herrn Scribe durch die des Herrn Dumas fils verdrängt worden, von dem wir gleich mehr reden werden. Sein „Père prodigue“ mit Lafont als Graf de la Rivonnière und Mad. Roſe Chéri als Lorette Albertine Delaporte (dem Prototyp jener modernſten Vampyre, die ihre Liebhaber bis zum letzten Blutstropfen ausſaugen) hat auf dieſer Bühne in dem letzten halben Jahre enthuſiaſtiſchen Beifall geerndtet. Wir bedauern, unſern Leſern nichts Näheres über Lafont mittheilen zu können; er ſoll zur Zeit als Darſteller weltmänniſcher Vornehmheit ſelbſt Dupuis (welcher im „Père prodigue“ Vicomte André, den debauchirten Sohn des ſaubern Vaters ſpielt) noch übertreffen, muß alſo jedenfalls ein ſehr ausgezeichneter Schauſpieler ſein. Uns iſt nur ſo viel von ihm bekannt, daß er ſeine Laufbahn im Vaudeville-Theater vor langer Zeit begonnen und dann abwechſelnd dort und in den Variétés geſpielt hat. Unlängſt that er ſich auf letztgedachter Bühne durch das Schaffen einer neuen Rolle, der des Herzogs in der „Germaine“ von Dennery und Crémieux, beſonders hervor und wurde darauf von Herrn Montigny, dem Direktor des Gymnase, engagirt, bei dem er als Rivonnière debütirte. Sonſt werden von der gegenwärtigen Truppe Montigny's noch eine Mlle. Victoria, eine ſehr hübſche und ſympathiſche Mlle. Delaporte, ſowie die Herren Duguet, Dieudonné und der nebenbei als Beſitzer der reichhaltigſten dramatiſchen Bibliothek in Paris ſehr bekannte Franciſque der Jüngere (früher am „Ambigu“ und in der „Gaîté“) gerühmt.

An ſonſtigen Novitäten brachte das Theater im verfloſſenen

Jahre nur wenig von Belang, obwohl, wie hier ſtets üblich, recht vielerlei, worunter auch der Name George Sand's wieder einmal mit einer dreiactigen Komödie: „Marguerite de Sainte-Gemme" figurirte. Dieſes Stück iſt aber weit mehr ein angenehmer Roman als ein Drama, in dem nur die „Magie des Stils" der franzöſiſchen Kritik imponirt hat.

In hoher Gunſt bei den Pariſern ſteht ferner das

Théâtre du Vaudeville,

der Börſe gegenüber in der Rue Vivienne, welches ſchon 1790 entſtand, als nach der Beſeitigung der Theaterprivilegien die Bühnen in der Hauptſtadt wie die Pilze aus der Erde ſchoſſen. Das jetzige Haus, welches etwas größer als das Gymnase, aber nicht ſonderlich geſchmackvoll eingerichtet iſt, ſtammt aus dem Jahre 1827. Die Epoche ſeines Glanzes datirt jedoch erſt von 1852, da Alexandre Dumas Sohn mit ſeiner Dame aux Camélias der Bühne eine neue Bahn brach, welche ſich — ein trauriges Zeichen der Zeit — ſchnell der ungemeinſten Popularität zu erfreuen hatte. Der Aufſchwung der Courtiſane zu einer ſocialen und literariſchen Exiſtenz iſt gegenwärtig in Paris ein offen zu Tage liegendes Factum. Was vermag — ſo ließ ſich neulich die Stimme eines Predigers in der Wüſte vernehmen — die öffentliche Schamhaftigkeit gegen ein ſolches? Zwar grüßt man ſie noch nicht, dieſe Mamſells der demimonde, wenn man ſeine Mutter oder Schweſter am Arme hat, aber man fährt ſie in offener Kaleſche ſpazieren und geht mit ihnen in die erſten Ranglogen. Vormals war dieſe neue Welt ein Sumpf, in den man ſich nur mit hüfthohen Waſſerſtiefeln wagte; heute wird in Escarpins darin herum promenirt. Um mit einem Worte zu zeigen, bis zu welchem Punkte dieſe Damen innerhalb der öffentlichen Sitten Bürgerrecht erlangt haben, genügt es zu ſagen: das Theater hat ſie auf die Scene bringen können. „La vie de Bohème" von Barrière und Murger hat 1849 den Reigen begonnen, und er iſt mit der Trilogie der Courtiſane von dem ſehr begabten A. Dumas dem Jüngern, „la dame aux Camélias," „Diane de Lys" und „le demi-

monde," wahrscheinlich noch lange nicht beendigt, so sehr dies auch zu wünschen wäre; denn trotz alles dramatischen Talentes, welches sich in diesen Stücken offenbart, trotz aller schaudererregenden Realität, die sich darin ausspricht, wie tief erniedrigt sich die Kunst, wenn sie sich dazu hergiebt, lediglich auf die lüsterne Neugierde des Publikums zu speculiren! Der Fehler liegt freilich nicht bei den Autoren allein; sie studiren den Geschmack ihres Publikums, um nach dem Maaße ihres Talentes solchem Geschmacke genugzuthun. Allein diese Erwägung entschuldigt sie nicht; denn der Dichter bleibt für die Moral seines Werkes und den Eindruck, den es hervorbringt, ebensogut verantwortlich, wie der Baumeister für die Solidität des von ihm aufgerichteten Gebäudes. Die gewissenhafte Kunst soll dem Geiste ein edles und reines Vergnügen darbieten, nie aber zu einer Gelegenheitsmacherin eleganter Debauchen werden. Sie entehrt sich selbst, wenn sie sich zur Mitschuldigen unserer heimlichen Sünden macht. Es mag wahr sein, was der französische Professor Caro behauptet, daß die unleugbare Verbesserung der häuslichen Sitten in Paris, der wiedererwachte Respekt der Familie und das ernstere Ansehn der Pflichten, welche sie auferlegt, der Grund sind, dem die demi-monde ihre Existenz verdankt; daß also das Laster sich nicht bekehrt, vielmehr nur seinen Platz gewechselt hat; daß es zu der Zeit, da der Abenteurer sich ohne allen Zwang in der wirklichen Gesellschaft bewegen konnte, und die Sitten des Privatlebens der Galanterie Thür und Thor geöffnet hatten, freilich auch schon Courtisanen gab, diese jedoch völlig außerhalb der Gesellschaft existirten und nicht wie heute eine mit der eigentlichen Gesellschaft rivalisirende, ihr parallel laufende zweite Gesellschaft bildeten: allein liegt denn in diesem Allem viel Tröstliches? Ist diese demi-monde bei dem Goldflitter-Nimbus, der sie umgiebt, darum moralisch nicht doppelt gefährlich, oder wirkt ihr immer weiter umsichgreifendes, immer öffentlicher sich geberdendes Treiben etwa günstig auf die ehrbare Welt zurück? Werden die jungen Leute, die unter Maitressen und Loretten ihre erste Lebensschule durchgemacht haben, dadurch zu guten Ehemännern und treuen Fami-

lienvätern vorgebildet? Mit andern Worten: wenn es einer gesitteten Gesellschaft bedurfte, um eine unsittliche zu erzeugen, wird die unsittliche jemals umgekehrt eine sittliche hervorzubringen vermögen? Und kann einer Poesie, die es sich zur Aufgabe macht, jene zu schildern, die ehrlich gemeinte Absicht zu Grunde liegen, diese zu heben? Was außerhalb der anständigen Welt steht, das ist kein Gegenstand der Kunst; wer seinen Stoff da sucht, wo die Sitte zu regieren aufhört, wird sittlich zu wirken nie im Stande sein. — Weit reiner und moralisch weniger gefährlich sind dagegen diejenigen Dramen neuesten französischen Datums, welche die Geld- und Spekulationswuth, diesen zweiten Krebsschaden unserer Zeit, zum Thema gewählt haben, und die jenen Courtisanenstücken auf dem Fuße gefolgt sind. Serret, Augier, Ponsard, Balzac und A. Dumas Sohn [1]) sind die Dollmetscher dieser gesunden Idee, und man darf ihre Dramen: „un mauvais riche," „ceinture dorée," „la pierre de touche," „l'homme et l'argent," „la bourse," „Mercadet" und „la question d'argent" mehr oder weniger gelungen nennen [2]), obwohl alle diese Arbeiten von dem neuesten, genialsten und stärksten Stück dieser Richtung, dem Proudhon'schen „manuel du spéculateur," noch weit überflügelt werden. Es zeigt sich hierin eine Rückkehr zu einer wahrhaft socialen Literatur, welche die Franzosen über all' den effecthaschenden Trivialitäten ihres modernen Dramas, den sentimentalen Narrenspossen des Vaudevilles und brillanten Conversationsstückes längst entbehrt haben. Die treue Beobachtung der Sitten unserer Zeit wird stets die wahre Quelle für die dramatische

---

[1]) Seine Stücke erschienen chronologisch, wie folgt, auf einander: la dame aux camélias, zuerst gegeben am 2. Februar 1852, Diane de Lys, am 15. November 1853, le demi-monde, am 20. März 1855, la question d'argent, am 31. Januar 1857, le fils naturel, am 16. Januar 1858, le père prodigue, am 30. November 1859.

[2]) Schwächer ist dagegen das im November 1859 im Théâtre français zuerst zur Aufführung gekommene Stück gleicher Tendenz, „le Duc Job" von Léon Laya, obwohl es, Dank dem ausgezeichneten Spiele Got's in der Titelrolle, großen Beifall gefunden hat.

Inſpiration bleiben. Das Vaudevilletheater aber, von dem wir hier zu ſprechen haben, hat es leider verſchmäht, aus dieſer Quelle zu trinken, es füllt ſeine Kaſſe noch immer hauptſächlich von den Zauberreizen der Venus-Pandemos, wie im Herbſt 1852, da die Elegie der demi-monde, die verführeriſche Camelliendame, zuerſt über ſeine Bretter ging. Wir ſelbſt erlebten dort die erſte Aufführung dieſes ſonderbaren Stückes. Wie ſie jubelten und heulten, klatſchten und ſchluchzten, die lieben Pariſer, da Mad. Doche in der Darſtellung der durch die erſte wahre Liebe aus dem Sündenpfuhl des Laſters innerlich erlöſten, aber in Folge früherer Ausſchweifungen und tragiſcher Erfahrungen in dieſer Liebe an der Schwindſucht dahinſiechenden Maitreſſe Marguerite Gautier ihre ganze Meiſterſchaft zur Geltung brachte! Vom Paradies bis zum Parterre hinab regnete es Thränenſtröme, und die Schnupftücher waren namentlich in den letzten entſcheidenden Scenen dermaßen in Bewegung, daß Einem das: „du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas" doch manchmal unwillkürlich durch den Kopf fuhr. Bekanntlich liegt dem Stück eine wahre Geſchichte zu Grunde. Eine der beliebteſten femmes entretenues von Paris, Marie Dupleſſis, war vor mehreren Jahren einem ähnlichen Schickſal erlegen. Man hatte ſie „la dame aux Camélias" genannt, weil ſie beſtändig Camelien im Haare trug, weiße, wenn ſie ihre Liebhaber empfing, rothe, wenn ſie die Enthaltſamkeit vorzuziehen ſich veranlaßt fühlte. Ganz Paris kannte ihre Geſchichte, und namentlich wußten alle liederlichen Frauenzimmer ſie bis in's kleinſte Detail auswendig. Das Mädchen hatte in ihrer Glanzepoche 100,000 Francs jährlich zu verzehren. Ein junger Mann aus anſtändiger Familie verliebte ſich, als ihr Leben bereits anfing auf die Neige zu gehen, auf das Raſendſte in ſie; der Vater jedoch gab, pour l'honneur de la famille, die Heirath nicht zu und bewog ſie, ſeinem Sohne zu entſagen. Sie raffte ihre letzten Kräfte zu dieſem Reſignationsacte zuſammen und ſtarb an gebrochenem Herzen, wozu die Auszehrung das letzte tödtende Gift hinzutrug. Dieſen Stoff hat Dumas mit großem Bühnengeſchick in fünf Acten verarbeitet; hätten auch einige

Scenen noch etwas fleißiger ausgeführt ſein können, ſo fehlt es doch dem Dialog nirgends an der Würze jenes leichten Eſprit, deſſen ſich die Franzoſen ſo ſpeciell zu rühmen haben, wenn anders das Oberflächliche überhaupt beſonderen Ruhm verdient. Da aber das ganze Stück lediglich auf den äußerlichen Effect berechnet iſt, ſo kann man dreiſt behaupten, ohne die Döche hätte es trotz all' ſeiner pikanten Reize doch ſchwerlich den fabelhaften Beifall errungen, der ihm in noch nicht einem halben Jahre zu weit über hundert Aufführungen verholfen hat. Schon in den erſten Acten, wo der Uebergang Marguerite's von der luxusverwöhnten, lebensluſtigen Maitreſſe zum liebenden und durch die Liebe veredelten Weibe geſchildert wird, entwickelte die Künſtlerin, welche übrigens ungeachtet ihres ſehr intereſſanten Profils, dunkelglühenden Auges und geſchmeidigen Wuchſes keineswegs mehr den Eindruck einer friſchen Schönheit macht, einen unerſchöpflichen Reichthum geiſtiger Spielmittel, die um ſo gewaltiger wirken, als ſie ſich ſtreng im Maaße der Schönheit und Wahrheit zu halten vermag. Selbſt in der an ſich ſo ekelhaften Sterbeſcene, wo ſie die gräßliche Aufgabe hat, den ganzen letzten Todeskampf der Schwindſüchtigen bis zur Verwandlung des todtkranken Menſchen in einen ſtarren Leichnam mit geöffnetem Munde und ſtieren gebrochenen Augen darzuſtellen, kann man nicht anders ſagen, als daß ſie das völlig unmöglich Scheinende in ergreifendſter Weiſe möglich machte. Sie iſt ein zehnmal größeres Talent als die Roſe Chéri am Gymnase, ja vielleicht nach der Rachel das größte, was die Pariſer Bühne in der neuern Zeit hervorgebracht hat. Daß ſie auch die Kunſt der Toilette als Meiſterin beherrſcht, verſteht ſich bei einer ſo verdienſtvollen franzöſiſchen Schauſpielerin von ſelbſt. Das brave Stück kam ihr überdies mit ſo viel raffinirter Liebenswürdigkeit entgegen, um ſie in die Lage zu ſetzen, auch ja alle Geheimniſſe dieſer welterobernden Kunſt recht nach Herzensluſt ausplaudern zu können. Im erſten Acte gilt es, eine reizende Promenaden-Toilette mit unübertrefflich koketten Schnürſtiefelchen zu entfalten, welche unter den Biedermännern des Parterres nur das heimliche Gelüſten:

„Mehr Strumpf zu ſehen von dieſer ſchönen Sünde"

wachzurufen beſtimmt zu ſein ſcheinen. Der zweite Act aber läßt ſich ohne eine prächtige Hausrobe von ſchwarzem Sammet für Marguerite Gautier, welche hier mit ihrem „amant de coeur," Armand, die Flitterwochen ihres neuen, auf wirkliche Neigung baſirten Verhältniſſes feiert, gar nicht denken, und die ländliche Idylle des dritten Actes, da Marguerite und Armand nur „ſaure Milch und ſüße heilige Natur genießen," wie Hermann Orges im Morgenblatt (1852 Nr. 50, S. 1198) ſchrieb, wie ſollte ſie nicht ein unſchuldsvoll weißes, mit points d'Alençon reich garnirtes Battiſtkleid erheiſchen, von dem ſich die zierlichen Kreuzbänderſchuhe da unten ganz entzückend abheben!? Im vierten erſcheint die Heldin gar auf einem Balle, denn der Autor wird doch nicht ſo einfältig und ungalant zugleich ſein, ſie nicht auch im eleganteſten aller Coſtüme, in der unbeſchreiblichen full dress des Ballſaales, mit Atlas-Chauſſüre ſeinem Feinſchmecker-Publikum zu präſentiren. Was bleibt nun aber für den Schlußact noch übrig, wo ſie mit dem die Seele durchſchneidenden „je ne peux plus" endlich im Todeskrampf zuſammenbricht? Der Vorhang rollt auf, und da liegt ſie, faſt ſchon eine Leiche, auf einem königlichen Bette ausgeſtreckt und ſchlummert unter einem rothen Kaſchemir-Shawl, von dem matten Lichtſtrahl einer Ampel nur beleuchtet. Allein ſie hat noch höhere Pflichten zu erfüllen. Sie richtet ſich auf und wankt nach einem Divan, um zu guterletzt noch das exquiſiteſte Négligé zu zeigen und den Beweis zu liefern, daß die echte Lorette auch für den Tod noch beſondere Toilette zu machen weiß. Ein chamoisfarbener ſeidener Hausrock fällt nachläſſig über das weiße Untergewand herab, während das kleinſte aller Füßchen in ein lackirtes Pantöffelchen von untadelhafteſtem Sitz geſchlüpft iſt. So ſtirbt Marguerite Gautier —

Denn was im Leben iſt ſo ſchön geweſen,
Muß auch im Tode ſchön noch ſein!

Und ſo iſt denn die Cameliendame der Mad. Doche auch mehr als nur eine virtuoſenhaft ausgefeilte dramatiſche Figur, ſie iſt zugleich — ein Modejournal!

Neben dieſer Künſtlerin erſten Ranges beſaß das Perſonal des Vaudevilletheaters damals[1]) noch einige andere recht lobenswerthe Kräfte, die ich in ſechs einactigen Komödien kennen lernte, wovon die fünf erſten an einem Abende ſo flink heruntergeſpielt wurden, daß man doch kaum vier Stunden darüber zubrachte. Das ſollen wir Deutſchen einmal nachmachen! Freilich war es auch lauter ſaubere Tageswaare, die, weniger raſch vorgeführt, unerträglich geweſen ſein würde. Da gab es alſo: „un trait d'union" von H. Leroux, „le duel de mon oncle" von A. Achard, „Lucie ou la fiancée de la mère Moreau" von A. Hofmann (ein Sololuſtſpiel in Saphir'ſcher Manier und mit Couplets, welche die Donizetti'ſche Lucia di Lammermoor traveſtirten), „la première maîtresse" (zum erſten Mal gegeben, weshalb auch die Namen der Autoren nach alter Pariſer Theaterſitte erſt am Schluß des beifällig aufgenommenen Stückes genannt wurden) und „Méridien" von Clairville, Deslandes und Mercier. Als gute Schauſpieler bewährten ſich in dieſen Kleinigkeiten der excellente Rodomontadenmacher Mr. Félix, der derbe, an Beckmann erinnernde Hofmann, welcher der bei den Franzoſen ſo beliebten Miſchung des ſentimentalen und des ausgelaſſenen Tones vollkommen Meiſter iſt, der ſehr natürliche und vielſeitige Mr. Ambroiſe, den wir an dieſem einen Abend in drei Rollen des verſchiedenartigſten Genres ſahen, zuerſt als alten ſchnurrbärtigen chirurgien major de l'armée d'Afrique, dann als etwas paſſirten Liebhaber, und endlich als mürriſchen Familienvater im Matroſencoſtüm; ferner der als wackeliger Alter recht brave Mr. Léonce, deſſen ſelbſtzufriedenes: „on produit toujours encore son petit effet," in der Rolle eines 64jährigen Lanciercapitains ausnehmend ergötzlich wirkte, und endlich der als dämeliger Naturburſch zu empfehlende Mr. Gil-Pérès. Unter den Damen zeichneten ſich Mlle. Saint-Marc als hübſche Liebhaberin, Mlle. C.

[1]) Jetzt werden als beſonders tüchtige Mitglieder gerühmt: Mlle. Fargueil und die Herren Fechter und Lafontaine (früher am Gymnase).

Bader durch ihre derbe Natürlichkeit und Madame Aſtruc aus, welche die alten Coquetten im Genre der ci-devant Frau Valentini zu Berlin ganz leidlich darſtellte. Zwei andere recht gute Schauſpielerinnen lernte ich in Mlle. Cico und in der jetzt ein eigenes Theater beſitzenden, wegen ihrer ewigen Jugend altberühmten Madame Déjazet kennen, wovon die Erſtere hauptſächlich durch gewandte Coquetterie, die Letztere, obwohl durch körperliche Reize keineswegs mehr ausgezeichnet, mittels ihrer bewundernswerthen Sicherheit im raſchen Spiel und durch ihren fein nüancirten Coupletgeſang das Publikum zu den lebhafteſten Beifallsbezeugungen hinriß. Auch Mr. Baſtien gab in dem dummen Stückchen: „le voyage autour d'une jolie femme“ durch unvergleichliche Pomade viel Anlaß zum Lachen. Was für Stoffe aber dieſe kleinen Vaudevilles neuſten Datums behandeln, davon lieferte namentlich „Méridien“ einen eclatanten Beweis, in welchem Stücke es ſich um nichts Geringeres handelt, als um die Frage, wer der Vater eines kleinen Mädchens von ſechs Jahren, das ſelber mitſpielt, eigentlich ſei. Zum Schluſſe ſagt der Matroſe, der dem Drama den Namen giebt: „C'est juste que je n'ai pas pu construire cette enfant,“ und ſich zum Publikum wendend, entläßt er daſſelbe mit der Bitte um Vergebung, daß er nicht länger Zeit habe, es zu unterhalten, weil, wie jedermänniglich nach dem Verlauf des Stückes bekannt ſei, ſeine Pflicht erheiſche, noch dieſen Abend — für einen Erben zu ſorgen!! — Und ſolche ſchlechte Witze, ſolche frivole Fähndrichsſpeiſe beklatſchen die Pariſer! — Uebrigens hat das Vaudeville-Theater im Jahre 1858 mit der Muſe der Herren Augier, Fouſſier und Feuillet ganz gute, 1859 mit einem neuen Zerrbild aus dem zerſtörten Familienleben der Neuzeit von Mario Uchard: „la seconde jeunesse“ und mit Scribe's „fille de trente ans“ weniger glänzende Geſchäfte gemacht.

Eine ähnliche Muſe herrſcht in dem 1250 Perſonen faſſenden

Théâtre des Variétés

am Boulevart Montmartre Nr. 5, das recht hübſch decorirt iſt und von Hippolyte Cogniard dirigirt wird. Auffallend

waren mir nur die vor den Proſceniumslogen des zweiten Ranges angebrachten blauen Laternen mit den darin flimmernden Flämmchen, die von weitem faſt den Eindruck von ſchwebenden Punſchterrinen machen. Ich ſah hier unter Anderem: „Les souvenirs de jeunesse," ein vieractiges Vaudeville von Lambert Thibouſt und Delacour, welches das Publikum durch ſein Gemiſch von Sentimentalität und heiterem Scherz, ja ausgelaſſener Frivolität, trotz ſeiner überaus loſen Textur, gleichfalls ſehr angenehm unterhielt. Auch ward es in den meiſten Partien recht gut geſpielt, obſchon ſich Mr. Leclerc, der ſonſt einen bedeutenden Namen hat, in der gegen das Ende des Stückes vorwiegend empfindſamen Rolle des vieux habitant de Montpellier, Mr. Morisset, „qui revient à Paris, pour y jouir des souvenirs de sa jeunesse," nicht ganz zurechtfand; überdies ſang er ſeine Couplets ſchlecht. Sehr komiſch wirkten Madame Boisgontieur als Griſette Féodora, Mlle. Potet als Griſette Bernerette, Mr. Danterny als Studiosus juris Robineau und Mr. Laſſagne als Studiosus medicinae Oscar. Die Krone der ganzen Geſellſchaft aber war die jetzt dem „Ambigu" angehörige Mlle. Page[1]), eine Schönheit erſten Ranges, bei der einzig zu bedauern, daß ſie ſich durch ganz unnatürliches Bemalen der Lippen, der Naſe (die Naſenlöcher ſchimmerten im übertriebenſten Roſa) und der Augenwimpern eigentlich zu einer Bilderbogenfigur traveſtirte. Man ſah aus dieſem verunglückten Verſuch, der Natur nachzuhelfen, wie ſchwer es doch ſein muß, hierbei die richtige Grenzlinie feſtzuhalten. Jedenfalls iſt Mad. Roſe Chéri in dieſer Beziehung der Mlle. Page weit überlegen. Im Uebrigen aber verdient auch dieſe Künſtlerin den Beifall der ſtets von ihr elektriſirten Pariſer im vollſten Maße. Sie feſſelte mich hauptſächlich durch die reizende Einfachheit ihres Spieles, ſowie durch ihre merkwürdig ſprechenden, rührend kindlichen Augen. Und dabei iſt ſie doch Franzöſin vom Wirbel bis zur Zehe; ſie hat eine Taille zum Umſpannen, rabenſchwarzes Haar,

[1]) Den als fein und geiſtreich gerühmten Schauſpieler Potier, der auch zum Perſonal der Variétés gehört, habe ich nicht geſehen.

blendend weißen Teint. Zuerst erschien sie im einfachen, ja ärmlichen Kleide der Ouvrière, zuletzt im elegantesten Ballcostüm, ein Bühneneffect, der überhaupt in Paris, wo die Toilette so viel gilt, sehr geliebt wird, und den daher auch fast jedes Vaudeville gewissenhaft wiederbringt. In beiden Anzügen sah sie reizend aus. Noch nie habe ich auf dem Theater so natürlich weinen sehen, wie sie es versteht. Von dem allerergreifendsten Eindruck war die Scene, wo Paul, ihr nachheriger Liebhaber (Mr. Burgny), ihr zum ersten Mal auf der Straße begegnet, und sie seine Faust'sche Liebeserklärung mit den Worten zurückweist: „Laissez-moi, Monsieur, j'ai affaire." — Et où allez-vous donc? — „Chez ma mère." — Mais ce n'est pas une excuse cela; pourquoi me quitter si brusquement? — Statt aller weiteren Antwort zieht Noémie (so heißt die arme Nähterin) unter ihrem schwarzwollenen Shawl einen gelben Todtenkranz hervor und weist mit diesem schlichten Zeichen kindlicher Trauer alle ferneren Nachstellungen jugendlicher Leidenschaft siegreich ab. Diese Pantomime, obschon etwas zu lang ausgedehnt und deshalb den Eindruck abschwächend, zündete wie ein Blitzstrahl. Die Zuschauer waren nahe daran, sie da capo zu verlangen, wenn dies irgend passend gewesen wäre.

Auch das

Théâtre du Palais Royal,

früher Montansier genannt, ein kleines, ziemlich geschmacklos decorirtes Vaudevilletheater am Platze gleichen Namens, wird von seinem Director Louis Lurine gut verwaltet und zeichnet sich durch einige recht gute Komiker aus, unter denen damals noch der inzwischen durch Gastspiele auch in Deutschland bekannt gewordene Levassor, sowie neben ihm Brasseur und Sainville, sowie der vor Kurzem erst verstorbene, übrigens nur durch hart an die Gemeinheit anstreifende, niedrige Carricaturrollen populär gewordene Grassot vorzugsweise glänzten[1]). Die hier

[1]) Jetzt werden vorzüglich die Damen Juliette, Pelletier, Aline Duval, Schneider, Cico und die Herren Arnal, Hyacinthe, Delannoy, Ravel, Prabeau, Pérès, Lassouche, Poirier, Michel, Lacroix als tüchtige darstellende Kräfte genannt.

dargebotene Waare ist wo möglich noch werthloser und leichtfertiger als im Vaudeville und in den Variétés; dafür wimmelt es in diesem Thalientempel aber auch vorzugsweise von femmes entretenues, Grisetten und anderen Gestalten der demi-monde, denen das Theater in Paris ebenso sehr ein fast tagtägliches Bedürfniß ist, als den höheren Gesellschaftskreisen. Levassor, ein Imitationsgenie à la Döring, ist vorzüglich stark in Possen, wo er seine Chamäleonsnatur zur Schau zu stellen vermag. Ich sah ihn an einem und demselben Abend in einer solchen Metamorphosenscene („l'amour pris aux cheveux"), wo er durch Aufsetzen der verschiedenartigsten Perrücken die contrastirendsten Persönlichkeiten zur Darstellung brachte; ferner in einer seiner berühmten Operntravestieen, deren Pointe in der Verhöhnung der schlechten italienischen Gesangsmethode liegt; in einem komischen Sololustspiel mit unzähligen Couplets: „je suis enrhumé du cerveau," das blos dazu geschrieben ist, um seine hohe Meisterschaft im Niesen zu produciren, und endlich in der Rolle des liederlichen frère Théodore, welche das alberne Vaudeville: „un frère terrible" über dem Wasser hält. Das Sujet dieses letzteren ist einfach dies. Ein junger Mann steht im Begriff, eine gute Partie zu machen; die Familie der Braut erfährt indessen, daß er einen Bruder hat, dessen Name schon mehrmals in der Gazette des Tribunaux bedenkliche Erwähnung gefunden, und wird deshalb stutzig. Der Bräutigam bemüht sich in Folge dessen, den frère terrible zur Auswanderung nach Amerika zu bewegen; dieser verspricht ihm auf andere Weise aus der Bredouille zu helfen und erscheint auf dem Verlobungsfeste als Elegant maskirt. Seine den ersten Schauspielern von Paris abgelauschten Manieren — er ist von Profession Claqueur im Théâtre français und im Gymnase — erregen den Beifall der ganzen Gesellschaft, und der Bräutigam nimmt schließlich keinen Anstand, den amüsanten Fat als seinen Bruder vorzustellen, worauf der Vermählung Nichts mehr im Wege steht. Kann man sich etwas Hohleres denken? Nur Levassor's Talent rettete das Stück. Den Knoten im Frack, die forcirte Copie eines Salonmenschen, brachte er unübertrefflich zur Anschauung. Man konnte diese Leistung

wahrhaft genial nennen. In einer andern recht lächerlichen Vaudevillepoſſe: „Edgar et sa bonne“ von Labiche und Marc-Michel lernte ich endlich noch den ſehr erbaulichen jugendlichen Komiker Ravel kennen, der in der Rolle des von ſeiner Bonne tyranniſirten Einfaltspinſels Edgar Beaudeloche die Zuhörer zu unerſchöpflichem Gelächter hinriß. Auch Mlle. Chauvière verlieh der herrſchſüchtigen Bonne viel Salz, während in dem einactigen Blüettchen: „une poule mouillée“ Mr. Hyacinthe und Madame Thierret recht ergötzlich wirkten.

Es iſt in der That unglaublich, welche Menge von Talenten für das leichte, komiſche Genre die ungefähr dreißig öffentlichen privilegirten Theater von Paris vereinigen; auch das von Charles Denoyers geleitete

Théâtre de l'Ambigu-Comique,

ſeit 1828 an der Ecke der Rue de Bondy am Boulevart St. Martin etablirt, beſitzt an den Herren de Chilly, Lacreſſonnière, Laurent, Mélingue und St. Ernest ſehr tüchtige Charakterdarſteller im Vaudeville-Geſchmack. Es faßt neunzehnhundert Zuſchauer. Der Name iſt ſehr bezeichnend für die Richtung, die es vertritt. Schon Hermann Orges (Morgenblatt v. 1853 Nr. 19, S. 449) hat darauf aufmerkſam gemacht, daß es, wie es an der Ecke liegt, wo die Boulevarts des Volks ein Ende nehmen, und die der übrigen Welt beginnen, alſo auch einen durchaus zwitterhaften Typus an ſich trage, daß man dort zwiſchen einer höheren, planmäßigen Auffaſſung der Kunſt und des Bühnenzweckes und der niedern Tendenz des reinen Sichgehenlaſſens ſchwanke, welche durch ihre Stellung den Volkstheatern zum Theil aufgezwungen ſei, zum Theil aber auch freiwillig von ihnen ergriffen werde. „Die Muſe des Ambigu“ — alſo fährt er fort — „iſt daher ohne eigenen Willen, ohne Einheit und innerlichen Zweck, ohne Abſchluß und freie Bewegung; ſie hat von der Kunſt kaum mehr als die äußere Form.“ Werthloſe Fabrikpoeſie iſt es, die meiſt hier zu Markt getragen wird, obwohl die Regie zuweilen einen glücklichen Griff thut und auf dieſe Weiſe die äſthetiſche Kritik nöthigt, von den

Leiſtungen ihrer Bühne Notiz zu nehmen. So brachte ſie im Jahre 1853 den Allerweltsroman der Miſtreß Beecher Stowe, „Uncle Tom's cabin," in der al fresco-Bearbeitung der Herren Dumanoir und Dennery als ein ſiebenactiges melodramatiſch-ſentimentales Ungeheuer voll draſtiſcher Effekte zur Darſtellung, ließ drei Jahre darauf die von Theodor Mundt ausführlich beſchriebenen „viveurs de Paris"[1]) des Herrn Xavier de Montépin, „ein mit Moſchus überſtreutes Sittendrama, in welchem man die Kategorie deſſen, was heut vorzugsweiſe ein Lebemann[2]) genannt wird, genau und von Grund aus kennen lernen kann," halb Schauderſtück, halb Poſſe, über die Bretter gehen und beſchäftigt ſich in neueſter Zeit ſogar mit der unzweideutigſten Verballhornung Shakeſpeare's, deſſen Kaufmann von Venedig ein Herr Ferdinand Dugué in ſechs Acten unter dem Titel: „Shylock ou le marchand de Venise" für den franzöſiſchen Geſchmack zurechtgekocht hat. Pour la rarité du fait theilen wir aus dieſer glänzenden Traveſtie nur ſo viel mit, daß der Shylock des Herrn Dugué die Chriſten haßt, weil ſie ihm ſein Kind geraubt, und ſchließlich dieſes Kind in der Perſon desjenigen, dem er „das Pfund Fleiſch zunächſt dem Herzen" ausſchneiden will, erkennt. Nun wage es Jemand

---

[1]) Vgl. Paris und Louis Napoleon, Bd. I. S. 151—163.

[2]) „Das Ziel der Lebemänner iſt der allgemeine Sieg der Proſtitution in der Geſellſchaft, denn das Leben kann im Sinne dieſer neuen Barbaren der Luſt nur dann erſt vollſtändig genoſſen werden, wenn alle Scheidewände zwiſchen Tugend und Laſter gefallen ſind, und wenn die unbegrenzte Ausbeutung des einen Individuums durch das andere zugleich das einzig herrſchende Sittengeſetz geworden." (Ebendaſelbſt S. 153.) — — „Die Viveurs ſind die vornehmen Zigeuner der heutigen Pariſer Geſellſchaft und wohnen in der Unſtätheit und Wüſtheit des Genuſſes, der ihre ganze Exiſtenz ausmacht, nicht minder tief in den böhmiſchen Wäldern, das heißt, ſie bewegen ſich mit allem ihrem Glanz doch nur in einer phantaſtiſchen Einöde, in der ſie die gemeinen Strauchritter ihres Vergnügens und ihrer Genüſſe ſind und zuletzt ſich nur ſelbſt an die Gurgel fallen können. Das Leben dieſer Viveurs beſteht nur darin, ſich geiſtig wie körperlich zu Tode zu leben." (S. 157—58.) ꝛc.

noch zu behaupten, daß die Franzosen den Shakespeare nicht verstehen!

Im allbeliebten Vaudevillefache sind ferner noch thätig vier kleinere Bühnen am Boulevart du Temple[1]): die Folies dramatiques, die seit 1831 bestehen und in Eudoxie Laurent und dem Komiker Vavasseur ausgezeichnete Kräfte besitzen; die Funambules (seit 1830), wo indessen hauptsächlich Pantomimen mit dem höchst ergötzlichen und von der niedrigeren Volksklasse leidenschaftlich verehrten Pierrot Déburau aufgeführt werden; die Délassements-Comiques (seit 1841) unter der Direction des auch als Schauspieler sehr tüchtigen Emil Taigny und das Théâtre du Petit-Lazzari, früher eine Marionettenbühne, die aber seit 1830 auch Vaudevilles und Pantomimen giebt. Die beiden letzteren leisten überdies als Ausstellungslokale jugendlicher Schönheiten, wohin die Feinschmecker aller Art wie zu weiblichen Sclavenmärkten wallfahrten, einem tiefgefühlten Bedürfnisse der Pariser Menschheit die wohlwollendste Abhilfe.

Endlich sind noch als Vaudeville-Theater zu nennen: das Théâtre du Luxembourg, gewöhnlich Bobinot genannt, an der Ecke der Rue de Madame und de Fleurus und das Théâtre Déjazet, en face des Théâtre lyrique auf dem Boulevart du Temple, welches die bekannte Schauspielerin von einem Mr. Huart gekauft hat, dessen Bühne den Namen: „les Folies nouvelles" führte. Es werden hier neben Vaudevilles auch Operetten und Pantomimen dargestellt. Dazu kommt aber noch eine ganze Reihe von blos tolerirten Liebhabertheatern und von solchen, wo die Eleven des Conservatoire ihre Kräfte üben, wie das Théâtre de la cour des miracles, de la rue du petit banquier, de la rue de la victoire etc. Meist sind diese Theater ihrer billigen Preise wegen

[1]) Sämmtliche sieben Theater dieses Boulevarts werden jedoch in kurzer Zeit nach verschiedenen andern Quartieren der Hauptstadt zersprengt werden, da die Niederreißung des Boulevarts zu den großartigen Bauplänen des Kaisers gehört.

von den untersten Volksklassen sehr stark besucht; doch verlieren sich oft auch elegantere Lebemänner hierher, die als „entreteneurs“ an den aufstrebenden Talenten weiblichen Geschlechtes zarten Antheil nehmen und mit ihrem Geldbeutel dafür einstehen, daß aus der Lorette auch eine Künstlerin werde; denn in dem heutigen Frankreich drängt sich — nach Mundt's wahrem Ausdrucke — das ganze Lorettenthum schon wie von selbst unter die Fahne der Schauspielerin, und fast nur solche Frauenzimmer, welche zuvor das Liebesgewerbe getrieben, empfinden, nachdem sie einen potenten entreteneur gefunden, den unwiderstehlichen Drang, ihre zweideutige Existenz in den sicheren und mit so viel magischer Glorie umflossenen Hafen des Bühnengewerbes zu flüchten. Bevor sich aber der Direktor eines solchen Theaters dazu entschließt, eine derartige Novize an seinem Kunstinstitute zuzulassen, läßt er sich von dem biedern entreteneur meist erst ein erkleckliches Draufgeld auszahlen; Gage beziehen die hier spielenden ci-devant-Loretten nur in seltenen Fällen; statt derselben empfangen sie eine Anzahl von Freibillets, die sie zu mäßigen Preisen verkaufen oder an ihre Claqueurs vertheilen, wenn der entreteneur für die Letzteren zu sorgen nicht in der Lage sein sollte. So reichen sich in dem durch und durch industriellen Paris das Geschäft der Liebe und der Kunst überall freundlichst die Hand, und „es besteigt die Prostitution auf dem dramatischen Parnaß erst recht den Thron des Courtisanenthums,“ wie dies Alles in Theodor Mundt's Paris (II. S. 89—117) des Weiteren nachzulesen ist. Man hat überdies in Neubabylonien das gute Witzwort ausgedacht, daß eine ansehnliche Portion der alljährlich dort frisch auftauchenden Actricen „enfants trouvées et filles perdues“ seien. —

Noch bleiben uns drei Bühnen zu besprechen übrig, die von höherer Bedeutung sind, nachdem wir zuvor im Vorübergehen auch des seit 1835 existirenden Théâtre Beaumarchais am Boulevart du Temple kürzlich Erwähnung gethan haben, wo neben einactigen Vaudevilles hauptsächlich Feendramen zur Darstellung kommen, die auch in den Folies dramatiques nicht ver-

ſchmäht werden. Nicht weit davon, an demſelben bühnenreichen Boulevart, liegt der

Cirque impérial,

vormals Théâtre national genannt, der in noch früherer Zeit ein olympiſcher Cirkus unter des bekannten Aſtley's Direction geweſen, jetzt aber unter dem Scepter eines Herrn Hoſtein militairiſche Spektakelſtücke zur Verherrlichung der gloire française mit einem Geſchick und Pomp in Scene ſetzt, wie ſelbſt die große Oper ſie nicht bietet. Daß Hunderte von Perſonen und ein halbes hundert Pferde ſich hier auf der Bühne tummeln, erſcheint als etwas Gewöhnliches; auch iſt der Zuſchauerraum ſo geſchmackvoll und reich dekorirt, wie man es kaum in einem andern Theater der Hauptſtadt wiederſieht. Es verſteht ſich, daß der Neunapoleonismus ſich auch dieſes Mittels bemächtigt hat, um als geſchickter Effektſpeculant ſich ſelbſt vor ſeinem Volke mit aller nur erſinnlichen Herrlichkeit zu illuſtriren und es in ſeinem eigenen Ruhme zu berauſchen. Daß dabei auch der große Napoleon, die glorreichſte Antecedenz des heutigen Cäſarenthums, mit allen ſeinen Marſchällen recht häufig mit agirt, begreift ſich leicht; ja das Theater beſaß ſogar vor einigen Jahren noch in der Perſon des Mr. Gebert einen Schauſpieler, der mit Napoleon I. auffallende Geſichtsähnlichkeit hatte, und der Neunapoleonismus, der die genealogiſche Prüderie der deutſchen Hoftheaterintendanzen in keiner Weiſe theilt, war vollkommen damit einverſtanden, daß ſein einziger großer Ahnherr mit Hilfe dieſes Hiſtrionen ſo oft als irgend möglich aus dem Grabe auferſtand und ſich den lieben Pariſern mit grauem Rock, grüner Jägeruniform, hohen, ſtaubbeſchmutzten Reiterſtiefeln und kleinem Hütchen wie im Leben präſentirte, wohl auch herausgerufen und da capo begehrt wurde. Auch jetzt iſt wieder in einem Mr. Taillade ein neuer Napoleon-Darſteller für dieſe Bühne gewonnen worden. Für die dramatiſche Kunſt wird freilich in dieſen Räumen nur außerordentlich wenig geleiſtet; es concentrirt ſich eben Alles auf die möglichſt prunkvolle Inſcenirung der formloſeſten und epiſodenhafteſten Stücke,

wobei ein Tableau das andere jagt, und ſtets Menſch und Vieh zu gleicher Zeit beſchäftigt ſind. So war es im Frühjahr 1853 das Leben Maſſéna's von ſeinem erſten Einrücken in die Schweiz bis zur Wagramer Schlacht, welches in dem aus achtzehn Tableaux zuſammengeſetzten Drama: „Masséna, l'enfant chéri de la victoire" allabendlich ein berſtendvolles Haus machte, bis die Krim und Italien neue Stoffe boten, die natürlich nun nicht minder ziehen. Das neueſte Product dieſer Richtung iſt: „l'histoire d'un drapeau," als deſſen Verfaſſer Herr Dennery vorgeſchoben wird, während man den wirklichen Autor in der Perſon des kaiſerlichen Privatſecretairs Mocquard entlarvt hat. Das Stück beginnt mit den erſten Heldenthaten des Generals Buonaparte und endet mit einer Apotheoſe von Solferino.

Am Boulevart du Temple No. 68 befindet ſich endlich auch noch das

Théâtre de la gaîté,

welches ſchon ſeit dem Jahre 1770 beſteht, 1800 Perſonen faßt und ſeinem nach lauter Narrenspoſſen klingenden Namen zum Trotz doch faſt ausſchließlich nur in höchſt düſtern, thränenreichen und fürchterlich moraliſchen Melodramen arbeitet, die ſich zum Theil, wie z. B. das am 18. April vorigen Jahres zuerſt gegebene Bouchardy'ſche ruſſiſche Rührſtück: „Micaël l'Esclave," durch eine merkwürdige Kunſt im Hervorbringen gewaltiger dramatiſcher Effecte auszeichnen. Eines der früher hier geſpielten Stücke, „la Mendiante," hat ſogar einen der von Léon Faucher für moraliſche Schauſpiele geſtifteten Preiſe davongetragen. Vielleicht gerade deshalb gehört das Theater indeſſen nicht eben zu den beliebteſten von Paris, obſchon es vor einigen Jahren noch an den Herren Francisque dem Jüngern, Deshayes und dem Lacreſſonnière'ſchen Ehepaare, ſowie an Mlle. Lambquin ganz reſpectable Kräfte beſaß und auch jetzt noch mit Paulin Ménier und Dumaine, ſowie mit den Damen Garrique und Duverger gar nicht übel berathen iſt. Während des italieniſchen Feldzuges hat es, wie der Cirque, auch ſein großes militairiſch-nationales Schauſpiel gehabt:

„la veille de Marengo“ in ſechs Acten und ſieben Tableaux von drei patriotiſchen Verfaſſern.

Nicht ganz unähnlich der herzerſchütternden Gaîté iſt das unter den Bühnen für das recitirende Drama ſchließlich noch zu nennende

Théâtre de la Porte St. Martin

am Boulevart gleiches Namens, eines von den größten (es faßt achtzehnhundert Perſonen) und mit Luxus gebauten Vorſtadttheatern, wo dem Blouſenmann für wenige Sous melodramatiſche Schauerſtücke von im Ganzen mäßigen Schauſpielern (nur der ſpäter auch in Deutſchland gaſtirende Frédéric Lemaître[1]) zeichnete ſich unter denſelben aus), aber mit einer ſceniſchen Ausſtattung vorgeführt werden, die ſelbſt großen Hofbühnen nicht zur Schande gereichen würde. Sogar bis in die stalles d'orchestre, die vier Francs koſten, dringt ein gewiſſer parfum de crapule, und die Oeilladen der Nachbarinnen, denen man ſich von allen Seiten ausgeſetzt ſieht, beweiſen nur zu deutlich, in wie gemiſchter Geſellſchaft man ſich hier befindet, da es doch ſonſt in allen Pariſer Theatern äußerlich durchaus unanſtößig hergeht. Das ganze Publikum, welches dieſen Thalientempel beſucht, will ſich zunächſt von tragiſchem Schauer angruſeln, von der Wucht des Schauſtücks erdrücken und Thränenſtröme ſich aus den Augen preſſen laſſen; nebenbei mag dann auch noch die Lorette daſelbſt ein dankbares Feld für ihre Speculationen finden. Vom dritten Rang an ſieht man jedoch faſt nur Blouſenmänner unter den Zuſchauern. Eine eigenthümliche Anſtalt, wodurch der Director, Herr Marc-Fournier, namentlich in den heißen Sommertagen ſeiner Kaſſe einen großen Gefallen erwieſen und zahlloſe Neugierige anzulocken verſtanden hat, das ſind die kleinen, in einer Art Drahtkörbchen an den

---

[1]) Er ging nachmals zum „Ambigu comique“ über, von welcher Bühne er, wenn wir nicht irren, unlängſt erſt in dem expreß für ihn geſchriebenen populären Drama: „le marchand de Coco“ Abſchied genommen. Jetzt ſoll Mm. Doche an der Porte St. Martin gaſtiren.

Logenbrüstungen angebrachten Blumenbeete, die während der Zwischenacte von plätschernden Fontainen berieselt werden und so einen angenehmen Duft und erquickende Kühle ausströmen. Auf diese originelle Weise hat Marc-Fournier es möglich gemacht, die Temperatur seines Theaters beständig um einige Grad Réaumur niedriger zu halten, als in den übrigen Pariser Schauspielhäusern. Um aber meinen deutschen Lesern einen Begriff von der Art von Stücken zu geben, die in diesem Vorstadttheater dem Publikum mit und ohne Blouse aufgetischt werden, will ich es versuchen, einen dort erlebten Theaterabend etwas näher zu beschreiben. Man gab zum 73. Male das Rühr- und Schauerdrama: „les nuits de la Seine, mélodrame en 5 actes et en 10 tableaux dont un prologue, par Mr. Marc-Fournier lui-même.“ Von halb acht Uhr bis Mitternacht saßen wir vor den furchtbaren Ereignissen dieses Schauspiels, das für gebildetere Seelen nur den Fehler hat, nicht einmal lächerlich, sondern vermöge des monotonen Uebermaßes an Gräßlichkeiten blos langweilig zu sein. Freilich contrastirte das Urtheil des Pariser bas-peuple mit dieser Kritik auf das Schneidendste; Beweis: die 73. Reprise! Das Sujet des Stückes ist im Grunde sehr einfach. Ein Mr. Roncevaux hat eine gewisse Hortense aus einem altadeligen Hause geheirathet, sie aber ihre Liebe einem Napoleon'schen Husarenoffizier, Comte de Flavignan, zugewendet und ihm nach und nach zwei Knäblein geschenkt. Roncevaux, an sich schon ein leichtfertiger, unsolider Mensch, wird aus Verzweiflung über seinen ehelichen Unfrieden zuerst professeur de la langue verte en Allemagne (zu Deutsch: Spieler) und endlich Anführer einer Pariser Gaunerbande. Das ganze Stück hindurch brütet er Rache gegen Hortense und Flavignan. Die Erstere wirft er eines schönen Tages, da ihr Liebhaber sich, dem Rufe des Kaisers folgend, von ihr getrennt, geradezu aus dem Hause und schleppt sie in die Gaunerspelunke, wo er und seine Spießgesellen ihr unheimliches Wesen treiben. Sie wird hierüber verrückt und lebt, fürchterliche Mondscheinmonologe dem Publikum 9 Tableaux hindurch vorheulend, unter dem Namen Filoche in dieser zwei-

deutigen Umgebung. Ihre beiden mit Flavignan gezeugten Kinder, Robert und Lucien, die im ersten Act noch in der Wiege liegen, im zweiten aber schon junge Dandies sind, sucht der racheschnaubende Roncevaux erst durch Verführung moralisch zu vernichten, dann sich ihrer als Werkzeuge gegen ihren wahren Vater zu bedienen und endlich sie zu ermorden. Flavignan muß, um ihr Leben zu retten, sein Schicksal an das des Schandgesellen knüpfen, bis zuletzt die durch den Anblick ihres Liebhabers wieder zu Verstand kommende Hortense ihre ganze Bastardfamilie aus den Klauen des Ungeheuers befreit, das einen höchst magnifiquen Tod unter den Trümmern seiner à la Prophet zusammenkrachenden Baracke findet. Mademoiselle Marie Laurent, welche die tolle Hortense nicht ohne Talent gab und namentlich in Beinkleider-Rollen durch unglaubliche Keckheit excelliren soll, wollte offenbar die Rachel imitiren; sie schrie wie ein Zahnbrecher und erntete wüthenden Beifall. Bignon als Roncevaux hielt seine Monstrerolle sehr gewöhnlich und monoton; ganz miserabel waren die beiden Bastarde, Mr. Luquet und Mr. Baron, und nur die ekelhaften Gaunergestalten, Torpille, Poussier und Frise-Linotte, fanden in den Herren Marchand, Boutin und Colbrun würdige Repräsentanten. Es ließ sich das in der „Presse" ausgesprochene Urtheil des Herrn v. Cormenin vollkommen unterschreiben: „Mr. Boutin est un comédien de première volée. Quelle bêtise malicieuse, quelle candeur de finesse, quelle scélérate et finaude naïveté de poses!" — Schrecklich aber muß man den Verfall des Geschmacks und der Moral in einem Lande nennen, wo solche Speise dem Volke zur ästhetischen Erhebung aufgetischt werden kann, — und doch haben wir mit diesem einen Specimen schon die ganze Gattung der Pariser Vorstadttheatermuse gezeichnet. Nichts zieht heut zu Tage bei den niedrigeren Schichten des Pariser Volkes mehr als das Gaunerstück, welches die Abgründe des socialen Skandals am Unverhohlensten bloslegt und alle seine Effecte aus den Annalen der Criminal-Justiz schöpft. Von dieser Art waren auch die 1857 an der Porte St. Martin Furore machenden „Cheva-

liers du brouillard[1]),“ und die jetzt dort bejubelte, antipapiſtiſche „tireuse des cartes“ von Victor Séjour, mit welcher die vielbeſprochene Mortara-Angelegenheit auf die Bühne gebracht iſt, und als deren eigentlicher Vater der Secretair des Kaiſers, Mocquard, gilt, gehört gleichfalls hierher. Sonſt gab es im letzten Jahre hier noch das aus Wahnſinn und Verbrechen höchſt effectvoll zuſammengeſchweißte fünfactige Drama: „l'outrage“ von Barrière und Plouvier, das grauenhafte Marineſtück: „le naufrage de la Pérouse,“ mit coloſſaler Dekorationspracht ausgeſtattet, von Dennery, Jallais und Thiéry, das militairiſch-patriotiſche Gelegenheits-Schauſpiel: „la voie sacrée ou les étapes de la gloire“ von Woeſtyn, Crémieux und Bouget und ein hiſtoriſches Stück von höherem Werthe: „La jeunesse de Louis XI.“ von Jules Lacroix, welches ſogar in ganz guten Verſen geſchrieben iſt, aber natürlich an ſolchem Orte keinen Effect machen konnte. Als gute Darſteller werden hier noch die Damen Ferreyra, Conſtant und Léa Félix, ſowie die Herren Taillade und Laferrière genannt.

Hiermit glaubten wir unſere Rundſchau unter den Pariſer Bühnen, welche ſich dem recitirenden Drama widmen, ſchließen zu können; da fielen uns die jüngſten Blätter in die Hand und benachrichtigten uns, daß inzwiſchen doch ſchon wieder ein neues, zwar ſchon früher beſtandenes, aber eingegangenes Schauſpielhaus aus der fruchtbaren Erde gewachſen, nämlich das

Théâtre Saint-Marcel

in dem erſchrecklichſten Stadtviertel, der Rue Saint-Marcel, zwiſchen Val de Grace und Jardin des plantes; es ward unter der Leitung des vormals an der Porte Saint-Martin äußerſt beliebt geweſenen, romantiſch-dämoniſchen Schauſpielers Bocage, der in ſeiner Erſcheinung ſehr an Ludwig Devrient erinnert, mit dem ſiebenactigen Drama: „l'amour“ von Niboyet eröffnet, wozu Lacombe Chöre und Inſtrumental-Begleitung geſchrieben

[1]) S. Th. Mundt, Paris. I. S. 166 u. flgde.

hat. Also noch eine Bühne für die melodramatische Gattung, die in Frankreich nachgerade jede andere zu verschlingen droht! Ob aber das Stück mit den Weiberbeglückungstheorieen des Herrn Michelet, dessen berühmtes Buch bekanntlich denselben Titel führt, irgend Etwas gemein hat, wissen wir nicht zu verrathen. — Uebrigens wird das Theater seiner abscheulichen Lage wegen an sich schon für ein unmögliches gehalten, indem sich bereits früher verschiedene Directoren damit ruinirt haben. Auch Bocage hat in den ersten Monaten nur 4 bis 5 Vorstellungen zu Wege gebracht.

Ueberblickt man nach vorstehenden Andeutungen die Gesammtleistungen der Pariser Theater, oder was dasselbe sagen will, der französischen Bühne überhaupt, innerhalb der letzten zehn Jahre vom literarhistorischen Standpunkt aus, so wird man, außer den allerdings sehr effectvollen Arbeiten der Herren Augier, Dumas fils, Octave Feuillet und Jules Sandeau, denen man in zweiter Reihe George Sand und Ponsard, dann erst den gewaltsam affectirten, unruhig widerspruchsvollen, doch öfters mächtig packenden Théodore Barrière folgen lassen mag, das Urtheil gewiß nur unterschreiben können, womit die diesjährige „Année littéraire et dramatique," eine von G. Vapereau herausgegebene verdienstliche Pariser Jahresrevue, ihr Theaterkapitel schließt. „Auf den Bühnen zweiten Ranges" — so heißt es hier (p. 246) — „zeigt sich eine sterile Fruchtbarkeit, auf den großen Theatern wenig Neues und unter der kleinen Anzahl der Novitäten kaum eine einzige ernsthafte und Zukunft verheißende Arbeit. Die Poesie ist vom ersten théâtre français beinahe ganz gewichen und erscheint auf dem zweiten nur ziemlich mäßig vertreten; das wirkliche Lustspiel durch Vaudeville-Dramen ohne Couplets ersetzt; überall nur das Bedürfniß, rasch zu machen, aber nicht gut; ein unglückliches Vertrauen der Direktoren und Schriftsteller von Ruf auf den Succeß, der durch die steigende Vermehrung der Population und den Zusammenfluß der Fremden auch den geringsten Produktionen von vorn herein gesichert ist; keinerlei Anstrengung, für die literarische Erziehung des Publikums zu sorgen, das doch

gelehriger iſt, als man glaubt, zur Reinigung ſeines Geſchmackes beizutragen, ſtatt ſeinen Launen zu fröhnen; in keiner Sphäre endlich ein Aufraffen, um das Niveau der Kunſt wieder zu heben!" — Und aus ſo unreiner, dürftiger Quelle vermag das deutſche Theater trotzdem immer noch zu ſchöpfen?!

Laſſen wir die „olympiſchen Circuſſe"[1]), die Vorſtellungen, die Robert Houdin im Palais Royal (Galerie de Valois) dem Gebiete der magiſchen Zauberei widmet, und das von Bouton und Daguerre gegründete Diorama in der Avenue des Champs Elyſées, ſowie das große Anſichten der Kaiſerſchlachten zur Schau ſtellende Panorama (hinter dem neuen Palais d'Induſtrie) außer Acht, ſo bleiben uns jetzt nur noch die fünf Theater zu beſprechen übrig, welche für die Oper einſchließlich des Ballets beſtimmt ſind: le grand Opéra, l'Opéra comique, le Théâtre italien, le Théâtre lyrique und les Bouffes parisiens.

Wenn wir der großen Oper, oder wie ſie officiell genannt wird, der

Académie impériale de musique,

die erſte Stelle einräumen, ſo darf hierin nicht etwa ein beſonderes Compliment für ihre Vorzüge geſehen werden; wir folgen dabei im Gegentheil blos der äußerlichen Rangordnung, welche darauf baſirt, daß dieſes Inſtitut nach dem Budget von 1853 eine kaiſerliche Unterſtützung von 680,000 Francs (über 180,000 Thlr.) jährlich empfing, und ſeine Ausgaben ſich auf die enorme Summe von 1,700,000 Francs (über 450,000 Thlr.) belaufen, während die komiſche und italieniſche Oper nur mit je 100,000 Francs unterſtützt werden, die beiden andern Opernbühnen aber gar

[1]) Es giebt deren vier in Paris: le Cirque de l'Impératrice in den Champs Elyſées, der 16,000 Perſonen faßt; der blos im Winter ſpielende Cirque Napoléon am Boulevart des Filles du Calvaire (beide unter Déjan's Leitung); der auf 10,000 Zuſchauer berechnete Hippodrôme vor der Barrière de l'Etoile und die Arènes nationales in der Rue de Lyon, unweit des Lyoner Bahnhofs. Director der letzteren beiden iſt Mr. Arnault.

keinen Zuschuß erhalten. Seinen Leistungen nach gebührt dem ersten heroischen Operntheater Frankreichs jetzt fast nur der vierte Platz, denn es ist ebenso kostbar, als schlecht geleitet und künstlerisch schwach besetzt, wie dies seit Véron's Directorialzeit, von der Heinrich Heine in seinen Pariser Briefen so viel Ergötzliches zu berichten wußte, und seit des großen Tenoristen Duprez Rücktritt beständig der Fall war. An keiner dramatischen Kunstanstalt der Welt hat sich die unselige moderne Geschmacksrichtung, die nur durch immer gesteigerte Sinnenreize, durch immer coquetteres Raffinement zu wirken sucht, schmählicher gerächt, als an der Pariser großen Oper. Immer kolossalere Summen werden auf Decorationen, auf die Nymphen des Ballets, auf Illuminationen und Maschinerien verwendet; immer kolossalere Gagen an einzelne Trillervirtuosen gezahlt (die Cruvelli und Roger empfingen für acht Monate 100,000 Francs, während noch unter Napoleon I. kein Gehalt 30,000 Francs erreichte); immer mehr Contrabässe, Klapptrompeten, Bombardons und Harfen werden in das jetzt 85 Mann starke Orchester gepfropft; und immer mehr entflieht der keusche Geist der wahren Muse aus diesem Tempel hohler Eitelkeit und frivoler Weltlust. Unstät umhertastende Experimente, ein Spiegelbild der athemlosen Unruhe und wankenden Unfertigkeit unserer künstlerischen und socialen Zustände; Effecte, die nur auf die überreizten und abgespannten Nerven der durch die Lauge der modernen Civilisation gezogenen superfeinen Gesellschaft spekuliren; dazu aber zum großen Theil recht schlechter Gesang und affectirtes Spiel: — das ist's, was die große Oper uns heute bietet. Schon an der Schwierigkeit, ein Ensemble von wirklich bedeutenden Gesangskräften zusammenzubringen, scheitert sie, und doch kommt es bei einem solchen Institut nicht auf einzelne Virtuosen an, die — wie neuerdings in Italien Mode geworden — nur die Musik des Tages mit Schliff und Passion vorzutragen verstehen, sondern vielmehr auf das Zusammenwirken gediegener Künstler, die sich in allen Stylen, und vor allen im classischen, zurechtzufinden wissen. Gut gebildete Sänger sind jetzt an der großen Oper eigentlich nur Roger, Obin und Morelli; der

ſeit 1856 engagirte, noch junge Mr. Bonnehée, ein Schüler des Conſervatoire, der einen ausnehmend ſchönen Baryton beſitzt, kann entſchieden nicht dazu gezählt werden, denn obwohl es eine Zeitlang ſchien, als habe er die gute Abſicht, in der Kunſt des Vortrages erfreuliche Fortſchritte zu machen, ſo iſt er doch nur zu bald wieder in die leidige Schreierei verfallen, die mit dem echten Geſang eben ſo wenig gemein hat, als das Grimaſſenſchneiden mit einer ausdrucksvollen Mimik. Eine wirkliche Primadonna iſt gar nicht vorhanden; keine einzige der in den letzten Jahren hier beſchäftigten Sängerinnen kann man als ſolche bezeichnen; die Letzte, die ſich durch klaren, geſunden Geſangsſtyl auszeichnete und auch früher ſchon bei den Italienern Triumphe feierte, war Madame Boſio, die ſpäter nach London ging und im vorigen Jahre zu St. Petersburg in der Blüthe ihrer Jahre geſtorben iſt. Sie war ſo recht eigentlich eine „Cantatrice simpatica," die, ohne ſich zum höchſten tragiſchen Cothurn zu erheben, im ſentimentalen und ſanften Fache anfing ihres Gleichen zu ſuchen und, obgleich keine Schönheit, doch durch dasjenige wirkte, was in der That noch mehr anzieht als regelmäßige Züge, nämlich ein höchſt diſtinguirtes Ausſehn. Nach ihr verdiente den Titel einer Aſſoluta keine mehr vollſtändig: weder die italieniſirte Flamänderin Madame Medori, noch die in einigen Rollen (namentlich in Donizetti's Favorita und in Roſſini's Barbier) recht anerkennenswerthe Borghi-Mamo, die ſeit 1855 die Stelle der zur Baronin Vigier avancirten Sophia Cruvelli eingenommen und wie dieſe früher aux Italiens Beifall gefunden, noch Madame Deligne-Lauters (jetzt Madame Gueymard), die für die Winterſaiſon von 1856 — 57 vom Théâtre lyrique zur großen Oper hinübergezogen wurde, um Verdi's Trouvère — ein unabweisliches Zeitbedürfniß — zur Aufführung bringen zu können, noch Mlle. Moreau Sainté, die gelehrige Schülerin der ehemaligen Hauptzierde der grand Opéra, der graziöſen Damoreau, noch die ſpäter näher zu charakteriſirenden Damen La Grua, Tedesco, Laborde und Poinſot, welche Letztere, ſo viel wir wiſſen, jetzt an der Scala in Mailand ſingt, nach-

dem sie Amerika durchwandert und zuvor zehn Jahre lang an der großen Oper falsch gesungen hat, — „avec les encouragements de cette belle critique qui nous traite d'esprit exclusif" — wie Paul Scudo satyrisch bemerkt. Endlich ist noch in Mlle. Vestvali ein stimmbegabter Contralto für Bellini's Romeo engagirt worden, dem es aber noch sehr an tüchtiger Schule fehlt. — Schlimmer sieht es jedoch noch mit dem Repertoire aus. Gluck, Mozart, Cherubini gehören demselben gar nicht an, und da auch die allerliebsten Franzosen Monsigny, Grétry, Méhul, Isouard, Boïeldieu und Hérold sich als Vertreter der leichteren Richtung nicht bis zu den „heiligen Hallen" der großen heroischen Oper versteigen dürfen, so bleibt für sie Nichts übrig als der musikalische Eugen Sue (wie W. H. Riehl unsern Meyerbeer genannt hat) und zwischen Hugenotten und Propheten allenfalls einmal Auber oder Rossini. Passende Neuigkeiten finden sich fast gar nicht. Käme nicht manchmal noch Halévy mit einem neuen fünfactigen Ungeheuer anmarschirt, und hülfe nicht in neuester Zeit der Allerwelts-Verdi mit seinen unnatürlichen „Vêpres Siciliennes" und seinem geschraubten „Trouvère" aus, oder würde nicht je zuweilen eine ältere Oper, wie jüngst noch „das bronzene Pferd," „Tell," „Robert der Teufel," mit funkelnagelneuen Decorationen, eingelegten Ballets für die geschickten Springerinnen, sowie mit anderweitigem sinnlichem Köder aufgeputzt: man vermöchte von neuen Leistungen und Schöpfungen hier kaum zu reden. Und da bringt selbst Félicien David's „Herculanum" keine Rettung, das im vorigen Winter mit außerordentlichster Pracht in Scene ging [1]). Ist es ein Wunder, wenn man unter diesen Umständen auf die große Oper das über den Wiener Congreß gefällte Urtheil des Prinzen von Ligne angewendet und gesagt hat: „il danse, mais il ne marche pas!"? —

[1]) Daß auch der liebenswürdige Dilettant und Senator Prinz Poniatowsky mit seinem „Pierre de Médicis" allerneuesten Datums hier nicht als Heiland aufzutreten vermochte, lag auf der Hand, obwohl in dieser Oper eine mit drei Kanonenschlägen endende Fuge und eine magnifike Illumination von Pisa vorkommen soll.

Meyerbeer hält ſeine längſt verheißene „Afrikanerin" feſt im Pulte, vermuthlich weil das Kameel aus dem Jardin des Plantes die ihm darin zugedachte Heldenrolle noch nicht gehörig einſtudirt hat, vielleicht auch weil die Wallfahrtsziege erſt vollſtändig verbraucht ſein ſoll, ehe der große, doch ſeine Trümpfe allezeit nur ſparſam ausſpielende Zauberer dieſen neuen Menagerie-Effekt loszulaſſen für gut hält. Oder ſollten vielleicht die Lungenblaſebälge noch nicht gefunden ſein, ſtark genug, um die Aufführung des neuen Rieſenopus bis über Mitternacht hinaus mit dem nöthigen Athem zu verſehen? Herr Paul Scudo, der muſikaliſche Kritiker der Revue des deux Mondes, droht zwar dem Pariſer Publikum jetzt auch mit Wagner's Tannhäuſer, und freilich wäre dann das Repertoire gerettet, und die habitués des Theaters hätten auf ein Paar Monate wieder hinreichenden Stoff zur geiſtreichſten Gloſſenfabrikation: allein noch hat die deutſche Zukunftsmuſik dieſe Pariſer Schlacht nicht geſchlagen, noch ſchlummern für ſie „in der Zukunft Schooße die heitern wie die dunklen Looſe."

Doch ſehen wir uns zunächſt in der Geſchichte der großen Oper und in ihren äußerlichen Einrichtungen um; intereſſant genug bleibt die langjährige Tonangeberin des modernen Geſchmacks immerhin, um ihr etwas genauer hinter die Couliſſen zu ſchauen. Durch den Abbé Perrin im Jahre 1669 gegründet und 1671 im Ballhauſe der Straße Mazarin eröffnet, wurde der bekannte Operncomponiſt Battiſta Lully, geboren 1633 zu Florenz, früher Kapellmeiſter der Bande des vingtquatre violons Ludwig's XIV., welche als das geſchickteſte Orcheſter in Europa galt, ihr erſter Director. Später kam ſie in die Straße Vaugirard; dann — nach Molière's Tode 1673 in's Palais royale, wo die Académie royale de Musique mit der Académie royale de danse verbunden ward [1]); darauf in den Maſchinenſaal der Tuilerien und 1794 in das Theater der Mlle. Montanſier auf der Straße Richelieu, woſelbſt ſie bis 1820 blieb. Die am 13. Februar dieſes Jahres unmittelbar

[1]) 1681 brachte man zuerſt Tänzerinnen auf die Bühne.

vor dem Theater erfolgte Ermordung des Herzogs von Berry gab der Regierung Anlaß, das Gebäude niederreißen und das jetzige in der Straße Lepelletier unweit des Boulevart des Italiens vom Baumeiſter Debret aufführen zu laſſen, das am 19. Auguſt 1821 eingeweiht wurde. Man betrachtete daſſelbe indeſſen von Anfang an nur als ein proviſoriſches Lokal, und es liegt ſchon ſeit lange in der Abſicht des Stadtraths, ein neues Opernhaus zu bauen. Das gegenwärtige kann weder für geſchmackvoll, noch für bequem gelten. Gold und Blau ſind die Grundfarben des Zuſchauerraumes, deſſen an ſich zwar reiche Decoration doch ſchon recht verblichen ausſieht. Obwohl das Theater nur drei Ränge hat, ſo faßt es doch vermöge ſeiner beträchtlichen Breite und Tiefe 2000 Perſonen. Die Bühne iſt 42 Fuß breit und 82 Fuß tief. Im Foyer befindet ſich eine leidliche Marsſtatue von Boſio's ſehr genialem Schüler François Duret, deſſen Hauptforce jedoch auf dem Gebiete der Genreplaſtik liegt, wie denn ſein Tarantellatänzer und ſein improviſirender Winzer anerkanntermaßen techniſche Meiſterſtücke ſind. Merkwürdig iſt es, daß ſich in der Mitte der Logenreihen auf jeder Seite noch ein durch je zwei Säulen markirter Vorſprung mit ganz geſchloſſenen Logen nach Art der Proſceniumslogen befindet, eine Einrichtung, die eine architektoniſch plumpe Wirkung hervorbringt. Bis 1749 wurde die Oper von privilegirten Directoren adminiſtrirt, welche die Befehle vom Könige direct, ſpäter vom Miniſterium des königlichen Hauſes empfingen. Dann aber gingen Privilegium und Verwaltung auf den Maire der Stadt Paris über, bis im Jahre 1780 ein vom König ernanntes und aus 12 Perſonen beſtehendes Comité an ſeine Stelle trat, ein Zuſtand, dem erſt die Revolution ein Ende machte. Von 1807 bis 1830 wurde die Oper für Rechnung des Staates adminiſtrirt, von da ab bis 1855 wiederholt unter einen Director geſtellt, der die Verwaltung gegen Erlegung einer hohen Caution für eigene Rechnung führte und eine Subvention erhielt. Im Jahre 1854 hatte ſich unter dem Director Roqueplan trotz der enormen Jahreseinnahme von 1,880,000 Francs (über 500,000 Thlr.), eine Schuldenlaſt von

800,000 Francs aufgehäuft. Dies bewog den Kaiser, das Theater wieder unter das Ministerium des kaiserlichen Hauses zu stellen, wie dies schon unter Napoleon I. der Fall war, und durch einen von dieser Behörde ernannten und controlirten Director für Rechnung der Regierung verwalten zu lassen. Zunächst wurde der durch seine glückliche Leitung der Opéra comique bekannt gewordene Crosnier zu diesem Posten berufen, 1856 aber, da derselbe sich mit dem Minister Achille Fould nicht vertrug, der frühere Director des Odéon, Alfonse Royer, an seine Stelle gesetzt. Schon dieser oftmalige Wechsel des Directoriums ist ein schlagender Beweis für den gegenwärtigen schwankenden Zustand des Theaters, das jetzt, obschon es keinerlei Subvention mehr bezieht, dem Staate gewiß noch bei weitem mehr kostet, als den früheren Zuschuß von 680,000 Francs. 600 Personen (Künstler, Beamte und Arbeiter) sind dabei angestellt; 25 Solosänger, 60 Choristen, 30 Solotänzer und 80 Figuranten bilden das darstellende Personal, zu dem bei einzelnen Hauptvorstellungen noch 20 bis 30 Eleven hinzutreten; sämmtliche Besoldungen zehren die ungeheure Summe von jährlich 1,100,000 Francs (fast 300,000 Thlr.) auf, und doch vermag das Institut nicht einmal das vorgeschriebene Minimum seiner Jahresleistungen zu erreichen, welches reglementsmäßig in der Vorführung von sechs Neuigkeiten (einer großen fünfactigen Oper, zwei kleineren Opern, einem großen und zwei kleinen Ballets) bestehen soll. —

Daß auch die äußerlichen Einrichtungen recht mangelhaft sind, und für die Bequemlichkeit des Publikums nur wenig gesorgt wird, geht aus folgendem Selbsterlebniß wohl hinreichend hervor. Einst kam ich mit zwei Freunden etwas zu spät in's Haus; die Musik war bereits im vollen Gange, und da andere Plätze nicht mehr zu bekommen, so lösten wir Parterrebillets à 4 Francs. Nun standen aber die Zuschauer bereits bis auf das Vestibüle hinausgepfropft (man giebt stets mehr Billets aus, als der Saal Menschen fassen kann), so daß wir schon drauf und dran waren, auf jeden weiteren Genuß für unser Geld zu verzichten, als ein placeur (so heißen die Theaterdie-

ner, welche dem Publikum die Plätze anweisen) sich erbot, uns gegen ein Extratrinkgeld leer gebliebene numerirte Sitze auf der dritten Parterrereihe hinter den stalles d'orchestre zu verschaffen. Der Vorschlag wurde bestens acceptirt; unser Mann ließ uns auf höchst gefahrvollem Wege über verschiedene Bänke klettern und in den scheinbar sichern Hafen der Nummern 125, 126 und 127 einlaufen. Hier genossen wir das Ende des ersten Actes in Frieden. Während des Zwischenactes aber erschien derselbe placeur abermals mit einigen dicken Engländern und jagte uns ganz sans façon von unseren schwer eroberten Sitzen wieder fort. Wir mußten wohl weichen, denn die Engländer hatten einen sogenannten Coupon gekauft, welcher den Anspruch auf einen numerirten Parterreplatz sichert, und welchen wir für unser Trinkgeld entschieden auch hätten bekommen müssen, wenn wir nicht als fremde Neulinge sofort erkannt und demgemäß auch frischweg betrogen worden wären. Von allen Seiten gestoßen und insultirt, arbeiteten wir uns bis vor die Eingangsthür wieder zurück, wo uns der unverschämte placeur nun Stühle hinsetzte, für die er noch einmal Bezahlung verlangte. Glücklicherweise ergriff, als sich daraus ein abermaliger Wortwechsel entspann, ein Gensdarm unsere Partei, und der unanständige Schröpfkopf verzog sich, ohne uns zum zweiten Male betrügen zu können. Wir aber hörten und sahen jetzt von unserem erbärmlichen Schlupfwinkel aus so wenig, daß wir bei Beginn des dritten Actes uns ganz zurückzuziehen für gut fanden. Das nächste Mal kam ich zeitiger und griff etwas tiefer in meine Tasche, sodaß ich für $7\frac{1}{2}$ Francs einen Platz in den stalles d'orchestre eroberte. Dessen ungeachtet mußte ich mit einem höchst unbequemen Klappbänkchen in der letzten Reihe des Parquets vorlieb nehmen, da — wie der unselige placeur diesmal behauptete — die eigentlichen Fauteuils sämmtlich schon am Morgen für 10 Francs vermiethet worden waren. Unter 10 Francs also (2 Thlr. 22 Sgr.) ist ein ruhiger Genuß in der großen Pariser Oper nicht zu erwarten.

Den Preis ließe man sich allenfalls schon gefallen, wäre nur dann auch wirklich ein Genuß dafür erkauft. Allein was bekam

ich z. B. an jenem Abend für meine 7½ Francs auf meiner unbequemen Hitsche zu hören? Rossini's Moses, eine Musik, die trotz aller eleganten Oberflächlichkeiten der Partitur doch gewiß, wenn von wirklichen Künstlern vorgetragen, nie verfehlen wird, wenigstens eine sinnlich anziehende Wirkung hervorzubringen. Allein in dem Munde eines Mr. Gueymard (Amenophis), Lucien (Auside) und der Damen Laborde (Anaï) und Poinsot (Sinaïde) ward die Musik zu einer Carricatur der Richtung, die sie vertritt. Nur Obin als Moïse und Morelli als Pharaon standen über der Mittelmäßigkeit, welcher auch Chor und Orchester verfielen. Die Palme gehörte unzweifelhaft dem Italiener Morelli, der insbesondere das Duett mit Amenophis in vollendeter künstlerischer Rundung vortrug und dabei auch immer noch schöne Mittel zur Schau stellte. Und doch sagte mir mein Nachbar, ein ältlicher italienischer Sänger, der lange Jahre hindurch mit Silvio Pellico auf dem Spielberg gefangen gesessen und von Lablache Unterricht genossen hatte, Morelli sei bei der frühern italienischen Truppe in Paris neben Rubini, Tamburini und Lablache nur als ein sehr mittelmäßiges Bühnenmitglied angesehen worden. Er gab jedoch zu, daß derselbe unter dieser „Bande moderner französischer Schreier" als ein Künstler ersten Ranges erschiene. Schon die Art, wie Morelli den Mund öffnete, und die perlende Klarheit, womit alle Passagen und Coloraturen in gesundester Tonfülle sich über seine Lippen ergossen, verdienten lauten Beifall und bewiesen zugleich so recht deutlich den unendlichen Verfall der heutigen wälschen Gesangskunst, der guten alten Schule gegenüber. Da machte sich nirgends jenes kränkliche Tremoliren, jenes Stoßen und Schlagen, Ersticken und Todtstopfen des Tones breit, womit man heute unter dem Titel eines passionirten und nüancirten Vortrages selbst in der Scala und in S. Carlo so oft regalirt wird; Alles trat correct, edel und einfach heraus; nirgends war eine Anstrengung, ja auch nur eine Absicht, besondere Knalleffekte hervorzubringen, sichtbar. So muß Rossini gesungen werden, und daß er so gesungen worden ist, erklärt die lange Dauer seines Repertoires. In dem schon erwähnten

Duett mit dem ganz ungehobelten, aber vor Einbildung sich pfauenhaft spreizenden Tenor Gueymard schlug der schlichte Morelli seinen bis dahin durch die Unverwüstlichkeit der Claque auf den höchsten Höhen des Beifalls gehaltenen Partner auf eine so vernichtende Weise, daß sogar jene Hexenmeister des verfälschten Enthusiasmus ihr Handwerk aufgeben und den geliebten Schützling dem Richtbeil der echten Kritik preisgeben mußten. Gueymard ist nämlich ein junger Bursche mit einer sehr starken Stimme, die er alle fünf Minuten einmal zu bangemachendem Gebrüll zu erheben und dafür den rauschendsten Beifall der Lohnenthusiasten zu ernten pflegt. Von einem Piano, einem Cantilenenvortrag, geschweige denn von den tausend piccole cosette, die zu einem Interpreten Rossini's gehören, hat der arme Schreihals gar keinen Begriff. Kein Wunder also, daß er in solch' einem Duett, wo jede Melodie stets zu einem Wettgesang zwischen den beiden handelnden Personen verarbeitet ist, neben einem wirklich gebildeten Sänger vollständig Fiasco machen mußte. Herrn Chapuis, der auf dem Theaterzettel mit der Rolle des Eliezer betraut war, hatte ein plötzlicher Unfall getroffen; es mußte daher ein Sänger sehr untergeordneten Calibers für diesen Part eintreten. Vom Regisseur entschuldigt, führte derselbe ihn, den Clavierauszug in der Hand, mit Hangen und Bangen durch, was denn namentlich bei den in der Oper häufig vorkommenden Agenouillements komisch genug wirkte. „L'homme au petit pupitre!" grinste es durch den ganzen Saal, sobald der unglückliche Remplaçant mit seinem dicken Notenbuche vor der Nase sich auf der Scene blicken ließ. So etwas durch und durch Mesquines ist mir doch noch auf keiner andern Bühne vorgekommen; „mais," so bemerkte mein feiner kritischer Carbonaro zur Linken: „le grand opéra a le privilège de tout faire ce qu'on sifflerait ailleurs sans pardon!" Die Laborde hat zwar etwas Fertigkeit und Sinn für den feineren Vortrag; allein ihre Stimme klingt trocken und scharf, und ihr Aeußeres ist gar sehr unvortheilhaft. Sie sah so alt aus, daß sie füglich die Mutter ihrer Mutter Marie hätte sein können, die in Mlle. Duy eine ganz

bedeutungsloſe, doch viel hübſchere Repräſentantin gefunden hatte. Natürlich hat der böſe Dämon der Zeit, der Furchen durch das Erdreich der Menſchenſtirne zieht, auch das Organ der Künſtlerin nicht ganz unverſchont gelaſſen. Madame Poinſot entfaltete — wie ſchon oben bemerkt — ein beſonderes Talent für das unreine Singen und machte dazu die unſauberſten Coloraturen von der Welt, ſchrie aber fortwährend ſo wacker drein, daß mein ſpiritueller Kunſtkenner zur Linken nicht unterlaſſen konnte, mir mehrfach ſehr treffende Bemerkungen über die Kunſt, Roſſini's Muſik zu maltraitiren, wie er den Geſang der Poinſot zu nennen beliebte, in's Ohr zu raunen. Obin iſt noch ein junger Mann, welcher ohne großen Stimmumfang und namentlich ohne viel Tiefe ein für den ruhigen dramatiſchen Geſang doch vollkommen ausreichendes und wohlklingendes Organ beſitzt, das ſchon damals recht hübſch geſchult war. Hat er, wie man hört, inzwiſchen ſeinem Vortrag noch etwas mehr Würde und Breite zu verleihen vermocht, ſo kann man ihn entſchieden zu den beſſern jetzt lebenden Sängern zählen. Dabei iſt ſein Aeußeres recht vortheilhaft, und auch ſein Spiel edel und frei. Techniſche Unarten bemerkte ich gar nicht an ihm.

Was mich aber in der That höchlichſt verwunderte, das war der Blick auf das in allen Theilen ganz gefüllte Haus. Moſes wurde zum zwölften Male im laufenden Monate, wie wir geſehen, ſehr mäßig gegeben, und doch hatte ſich das Publikum zu der Vorſtellung gedrängt, und ſogar ſämmtliche vier kaiſerliche Logen waren dicht beſetzt. Das iſt doch wohl ein klarer Beweis dafür, daß man ſelbſt in Paris, was die große Oper angeht, ſchon ſeit längerer Zeit nicht mehr ſehr verwöhnt iſt.

Gleiches beſtätigte mir eine andere hier gehörte Aufführung, die ich noch kürzlich analyſiren will, weil ſie mir Gelegenheit bietet, über einige andere Koryphäen des Sängerperſonals und über ein Werk neueren Datums mein beſcheidenes Urtheil auszuſprechen. Man gab den „Juif errant“ von Scribe, Muſik von Halévy, eine große fünfactige, über vier Stunden ſpielende Oper, zum dreißigſten Male bei überfülltem Hauſe. Roger

sang den Léon, Massol den ewigen Juden, Madame Tedesco die Théodora und Madame La Grua (die ich später in Dresden wieder gehört) die Irene. Die Letztere hat entschieden unter den vier genannten Künstlern die hübscheste Stimme, einen vollen ausgiebigen Mezzosopran, mehr nach der Tiefe neigend, doch auch in der höheren Lage noch recht leicht angebend. Madame Tedesco besitzt zwar auch eine ganz hübsche Mezzosopranstimme, singt aber ohne alle Seele und begeht überdies den Fehler der leidigen modernen italienischen Manier, mit ihrem vollen Contralto sehr unschön zu coquettiren. Ueber Roger brauche ich meinen Lesern kaum mehr Etwas zu sagen; er ist durch seine vielfachen Gastreisen in Deutschland fast eben so bekannt und anerkannt, als in Paris, wo er als Künstler und Mensch, auch längst bevor ihm das Jagdunglück des vergangenen Jahres eine so traurige Popularität verschafft hat, die allerhöchste Achtung genießt. Und doch giebt es auch dort eine oberflächliche Kritik, welche, da sie selbst so viel auf's Schreien hält, dem edlen Künstler vorwirft, keine „poumons" zu besitzen! Die Wahrheit ist, daß er stets vortrefflich singt, fein und elegant nüancirt, wunderbar rein intonirt, und daß auch sein Portamento völlig untadelig und mustergültig dasteht. Dazu ist er durch und durch ein dramatischer Sänger, und zwar ein französischer, der, obschon durchaus in italienischer Schule gebildet (wie schon W. H. Riehl richtig bemerkt hat), doch nur die Handwerksvortheile derselben benutzt, um die echt französische Art des Vortrags gediegener und reiner zu machen; sein Gesang ist zugleich die pikanteste Declamation. „Es giebt" — sagt Riehl — „unstreitig Sänger mit kolossalerer Stimme, als sie Roger besitzt, Sänger von einer blendenderen äußeren Kunst des Gesanges, aber vielleicht keinen, der uns über seinen Gesang das Singen so ganz vergessen ließe, als Roger." Er ist aber nicht blos ein vollendeter Sänger; er ist überdies auch ein Schauspieler, dem die Kunst der individualisirendsten Charakteristik, der Situations- und Gedankenmalerei, sowie eine seltene Mimik zu Gebote steht; mit diesen Mitteln weiß er seine Rollen wahrhaft schöpferisch auszufeilen und Pointen

hineinzulegen, woran weder das Libretto noch die Partitur gedacht hat. Trotz aller dieser Vorzüge bleibt es aber doch vielleicht zu bedauern, daß er nicht bei der komischen Oper geblieben ist, in der er lange Jahre hindurch wahrhaft bezaubernd wirkte, weil er vor allen Dingen die seltene Eigenschaft besitzt, ein witziger Sänger zu sein. Seine eigentlichen Paradepferde — die heiter-eleganten Boïeldieu'schen, Auber'schen und Adam'schen Tenorpartien — vermag er jetzt nur höchstens noch auf Gastreisen zu produciren. — Massol, der Barytonist, kann sich mit Roger in keiner Beziehung messen. Er hat eine höchst unschöne Tonbildung ganz aus dem Gaumen heraus, schreit oben zwar bis G hinauf, erreicht aber unten kaum das As. Dazu detonirt er, übernimmt sich und giebt auch im Spiel gar nichts irgendwie Fesselndes. Aus einer so wüsten Rolle, wie der des ewigen Juden, mag es jedoch besonders schwer halten, etwas Vernünftiges herauszufeilen. — Den Chören wäre größere Tonfülle wohl zu wünschen gewesen; sie wurden durch die rauschende Orchesterbegleitung vollständig erdrückt, die es indessen ihrerseits an der nöthigen Präcision auch mitunter fehlen ließ. — Das Ballet leistete nicht einen Deut mehr, als man es sonst zu sehen gewohnt ist; ein abgeschmackter Schleiertanz ohne Sinn und Verstand schien, als das Haupteffectstück im terpsichoreïschen Theile der Oper, sich ganz besondern Beifalls zu erfreuen. —

Nun noch ein Wort über die Musik. Wenn ich von tonkünstlerischen Werken vor Allem melodische Klarheit und naturgemäßen Harmonienfluß verlange, wenn mich alles Ueberladene, Gesuchte, Wirre in jeder Art von Kunst zurückstößt, so kann man sich denken, daß mich die immer und ewig wiederkehrenden Uebermäßigkeiten, die noch dazu — namentlich die neuerdings so beliebt gewordenen Nonen — stets der vorlauten Posaune oder Trompete in den Mund gelegt werden, das fortwährende Harfengeklimper, Triangelgeklirr, Trommelgerassel und türkische Blechgedröhn, das unabläßig wüste Moduliren in den tollsten Tonarten, ohne zu irgend einem Rast- und Lichtpunkt zu gelangen, das endlose Recitativsingen ohne fest cadenzirten Rhythmus, die Abwesenheit jedweder langathmigen

Melodie, das Haſchen nach neuen Effecten, coûte que coûte, kurz das ganze mit buhleriſcher Inſtrumentationspracht in Scene geſetzte romantiſche Chaos der Halévy'ſchen Muſe jüngſten Datums redlich gequält und gepeinigt, aber nicht im allermindeſten erquickt oder gar begeiſtert hat. Muß man in ſolchem fünfactigen Opernmonſtrum nicht nothwendigerweiſe vor Langeweile zu Grunde gehen, wo jeder Act nur eine Wiederholung des früheren iſt, und der fünfte dem Zuhörer entſchieden nicht mehr zu ſagen vermag, als was ihm der erſte ſchon verrathen, weil ja gleich von Anfang an die ganze Rüſtkammer der Effecte ausgegeben wird? Wohl iſt Halévy ein Schüler des großen Cherubini; was aber dieſer von ihm dachte, darüber ward mir in Paris aus ganz authentiſcher Quelle folgende pikante Anekdote erzählt. Halévy brachte eine neue Oper von ſich zur Aufführung und bewog ſeinen ſehr verehrten Meiſter, der erſten Vorſtellung beizuwohnen. Nach dem zweiten Act begiebt ſich der an ſeinem Erfolge nicht mehr zweifelnde Componiſt in Cherubini's Loge, um auch deſſen Glückwünſche einzukaſſiren. Dieſer aber ſpricht kein Wort und weiſt ihn endlich, nachdem der darüber nicht wenig betroffene Schüler ihn wiederholt mit dem Ausrufe: „et vous ne me dites rien du tout!?“ zur Mittheilung ſeines Urtheils zu bewegen geſucht hat, mit der Gegenfrage zurück: „Que voulez-vous que je vous dise, puisque je suis ici pendant deux heures, sans que vous ne m'ayez dit un mot!?“ Das trifft den Nagel auf den Kopf. Der Berliner Witz ſagte von Gutzkow's Uriel Acoſta allzu bitter: „Lauter Juden und doch keine Handlung!“ Mit viel mehr Recht kann man von der modernen Prunkoper ſagen: „Millionen Noten und doch keine Muſik!“ Das Süjet des ewigen Juden geht übrigens mit dem Tonchaos würdig Hand in Hand. Die Phantaſie des Hörers wird fortwährend in den ſeltſamſten Contraſten und Ungeheuerlichkeiten umhergeworfen; keine Scene ohne obligate Verfluchung, ohne einen kleinen Meuchelmord, eine gelinde Verzweiflung, — darauf wieder

„Sang und Klang und Saitenſpiel,
Fliegende Röckchen und Beinchen viel“ —

immer die alte abgeſtandene Miſère der Knalleffecte, die doch nachgerade aufhören ſollten, der civiliſirten Menſchheit zu imponiren! Wenn nicht bald die allergründlichſte Reaction erfolgt, ſo iſt die Pariſer große Oper für die wahre Kunſt rettungslos verloren. —

Eine ordentliche Erholung nach den Strapazen der dort gebotenen Genüſſe wird jeder Kunſtfreund dagegen in der

Opéra comique

finden. Ihre Entſtehung reicht bis in's 16. Jahrhundert zurück, wo eine auf die Pantomime beſchränkte Schauſpielertruppe auf der Meſſe von St. Germain ihre Theaterbude aufgeſchlagen hatte; das Singen wurde ihr erſt 1715 durch Vereinigung mit der Académie royale de Musique geſtattet. 1752 folgte demnächſt für den Director Monnet ein Privilegium zur Aufführung komiſcher Opern. Das Local wechſelte zwiſchen dem Hôtel de Bourgogne, dem Hôtel de Choiseul, dem Theater Feydeau, Ventadour und dem der Börſe, bis die Opéra comique ſich 1840 endlich im Théâtre Favart auf der Place des Italiens niederließ, wo ſie noch heute exiſtirt. Bis 1827 hatte das Inſtitut eine dem Théâtre français analoge, auf einem Geſellſchaftsvertrage baſirende Verfaſſung und wurde von einem aus ſieben Acteurs sociétaires beſtehenden Comité geleitet. Jetzt aber adminiſtrirt es ein von der Regierung ernannter und mit 240,000 Francs (64,000 Thlrn.) ſubventionirter Director für eigene Rechnung. Die Geſammtjahreseinnahmen belaufen ſich (incl. des Zuſchuſſes) auf 1,090,000 Francs (290,000 Thlr.); es wird täglich geſpielt, und an Novitäten jährlich mit drei dreiactigen und drei kleineren Opern dem allezeit recht vollzählig verſammelten Publikum aufgewartet. Das Soloperſonal beſteht aus 35, das des Chores aus 50 Mitgliedern. Das Gebäude iſt von Stein und Eiſen feuerfeſt aufgeführt und mit Säulen geſchmückt, zwar nicht ganz neu, immer aber noch recht hübſch decorirt. Der Grundton des 2000 Perſonen faſſenden Zuſchauerraumes iſt blau. Die stalles d'orchestre koſten an der Abendkaſſe fünf Francs, bei Vorherbeſtellung ſechs; man kann jedoch

par occasion, d. h. aus den Händen der Autoren, deren Werke zur Aufführung kommen, und die immer eine gewisse Anzahl von Billets zur Disposition haben, in der Rue St. Marc unweit des Theaters solche oft auch zu vier Francs bekommen. Das Orchester ist nicht gerade vorzüglich, aber vollkommen ausreichend, Decorationen und Costüms durchaus angemessen. Unter den Solisten sind folgende besonders hervorzuheben. Den ersten Platz nimmt Madame Cabel ein, welche, früher Primadonna des Théâtre lyrique, 1856 in Auber's neuester dreiactiger Oper, „Manon Lescaut," auf der Scene der Opéra comique debütirte und das Publikum ebensosehr durch ihren bedeutenden Stimmumfang, als durch ihre staunenswerthe Kehlfertigkeit und ihre persönliche Anmuth zu fesseln weiß. Ihr zunächst stand die später dem Théâtre lyrique angehörige Madame Caroline Duprez van der Heuvel, die Tochter des berühmten Tenoristen, mithin in bester Gesangsschule aufgewachsen und durch außerordentliche maëstria und bravura ausgezeichnet. Eine perfecte Rouladensängerin und gute Actrice ist ferner Madame A. Favel, eine recht gewandte Soubrette Madame Décroix, während die jetzt hier nicht mehr engagirte Madame Ugalde mit ihrer überaus hohen und flexibeln Sopranstimme nur einige Disciplin vermissen ließ. Neuerdings ist noch eine sehr hübsche Blondine mit prächtiger Stimme und intelligentem Spiel an Mad. Geoffroy von den „Bouffes Parisiens" gewonnen worden, die in der „Pagode" von Fauconnier debütirt hat[1]). Einen geschmackvoll gebildeten, jedoch mehr angenehm als kräftig klingenden Tenor besitzt Mr. Delaunay, den der feurige Tenorist Couderc im Spiel noch sehr übertrifft, und Mr. Sainte Foy ist einer der vorzüglichsten Tenorbuffos, dessen köstlicher Humor stets elektrisirt. Besonders reich ist der Baryton ausgestattet. Den Veteran Bussine kann man zwar nicht gerade einen interessanten Sänger nennen, allein er versteht

[1]) Auch die in Amerika mit Beifall aufgetretene Mlle. Angèle Cordier gefiel in Auber's „Gesandtin" vermöge eines gewissen natürlichen Reizes, ohne eine perfekte Sängerin oder auch nur eine perfekte Schönheit zu sein.

zu ſingen, und ſein Organ iſt noch immer wohlklingend. Mr. Faure, der unlängſt erſt als Erſatz für den 1856 abgegangenen trefflichen Bataille eingetreten, zeichnet ſich dagegen durch ſehr intelligentes Spiel und eine überaus volle, elaſtiſche Stimme aus, deren Umfang in der Höhe noch durch ein vorzüglich entwickeltes Falſett erweitert wird. Der jetzt dieſer Bühne nicht mehr angehörige Jules Stockhauſen, in Deutſchland namentlich als Liederſänger hoch gefeiert, hat weniger Stimmmittel, iſt aber gleichfalls als ein durch und durch gebildeter, feiner Sänger zu rühmen, dem das leichte, gefällige Genre, in dem er hier zu wirken hatte, vortrefflich anſteht. Unter den „piccole cosette“ ſeines Meiſtergeſanges verdient die ſelten in gleicher Vollkommenheit gehörte chromatiſche Scala beſonders hervorgehoben zu werden. Mr. Coulon beſitzt eine vom tiefen As bis zum hohen Es ſehr ausgiebige ſchwarze Baßſtimme, der es nur weiter unten und oben an Fülle und Glanz gebricht. Der zweite Baſſiſt, Mr. Nathan, zeichnet ſich durch größeren Umfang, Kraft und einen recht guten Triller aus, worin (der übrigens von mancherlei italieniſirenden Auswüchſen nicht völlig freizuſprechende) Bataille ein „assolutissimo“ war. Das Repertoire iſt ſehr mannichfaltig und zum Theil recht anſprechend. Wenn auch Reber, Clapiſſon, Thomas, Maſſé und Poiſe es fleißig mit Novitäten[1]) verſehen, Auber, der vielfach Nachgeahmte, aber von keinem Zeitgenoſſen Erreichte, bis in die neueſte Zeit für daſſelbe thätig geweſen, und Adam ihm

[1]) Unter dieſen ſind zu erwähnen: „Le Sylphe,“ zweiactige Oper von Clapiſſon, worin Madame Duprez van der Heuvel und Mr. Faure große Bravour entfalteten; „Maître Pathelin,“ eine auch in Berlin mit geringem Beifall aufgeführte einactige Oper von Bazin; „les Saisons,“ das ziemlich langweilige dreiactige Werk des Herrn Victor Maſſé, welches indeſſen der Madame Duprez ebenfalls alle Gelegenheit bot, die hohen Vorzüge ihrer trefflichen Schule zu produciren; „les dragons de Villars“ von Maillart; „Don Pedre“ von Poiſe; „le Carnaval de Venise,“ ein ſchlechtes Spectakelſtück von Sauvage mit netter Muſik von Ambroiſe Thomas, worin Madame Cabel und Herr Stockhauſen Virtuoſenwunder thaten; u. ſ. w. Ueber das neueſte Zugſtück, Meyerbeer's „Pardon de Ploërmel,“ worin Madame Cabel, Herr Faure und Herr Sainte Foy große Lorbeeren ernteten, haben wir unſer Urtheil an anderer Stelle abgegeben.

noch kurz vor seinem unlängst erfolgten Tode ein (freilich nur recht mäßiges) Werk, die zweiactige Oper „le hussard de Berchini," geschenkt hat: so bilden doch die alten Sachen von Grétry, Méhul, Nicolo Isouard und Boïeldieu noch immer die Hauptmagnete. Und das mit Recht, denn sie werden zum größten Theil vortrefflich aufgeführt und an musikalischem Werth von keinem neueren auch nur annähernd erreicht, geschweige denn überholt. Monsigny, der 1799 am Feste der Republik auf dem Marsfelde die Ehre des öffentlichen Ausrufs genoß, scheint leider vergessen, und doch verdienten sein „Félix," seine „Rose et Colas," seine „Aline" recht wohl eine Wiederauffrischung. Als ich in Paris war, wurden mir Méhul's „Joseph" und Boïeldieu's reizende kleine Opern: „les voitures versées" und „le nouveau Seigneur" mit hoher Vollendung vorgeführt. Im „Joseph" hätte zwar der sonst verdienstvolle Mr. Couderc die ergreifende Partie des Siméon mit etwas weniger stereotypem Spiel und etwas mehr Stimme ausstatten, auch Mr. Delaunay (Joseph) das Tremolo etwas sparsamer anwenden können; dafür sangen aber Bussine den Jacob und die naiv-einfache Mlle. Lefebvre den Benjamin tadellos. Die „voitures versées" gaben abermals Bussine (Dormeuil) und Sainte Foy, der den „comédien qui a perdu son sol" als Meister im drastischen Spiel und Gesang durchführte, schönste Gelegenheit zu ansprechendster Wirkung, und in dem „nouveau Seigneur" waren der Letztere (Blaise), sowie Mad. Décroix (Babet) unvergleichlich, während Bussine zur Rolle des schalkhaften Bedienten Frontin etwas zu wenig Spielbeweglichkeit mitbrachte, aber auch hier gesanglich durch seine ausgezeichnete Coloratur vollkommen an seinem Platze stand. Dagegen fehlte mir allerdings in der „dame blanche," die ich bald darauf sah, der uns jetzt in Deutschland geläufig gewordene Roger sehr; Mr. Dufrêne, der ihn als George Brown abgelöst hat[1]),

[1]) So viel wir wissen, ist er jetzt gleichfalls Mitglied der großen Oper. Vielleicht um ihn zu ersetzen, hat im Frühjahr 1859 ein Mr. Montaubry als „Fra Diavolo" debütirt, dessen Stimme mehr Frische als natürliche Leichtigkeit besitzt, wie sie die französische Spieloper erheischt. Neuerdings wird auch noch Mr. Crosti als ein geschmackvoll gebildeter Baritonist genannt.

besitzt zwar gleichfalls eine recht biegsame Stimme; sie ist aber (ähnlich der des Herrn Wolf zu Berlin) zu wenig ausgiebig und von keinem schönen Klang. Sehr fade trug er den poetisch-duftigen Reminiscenzengesang im dritten Acte vor, woraus Roger so unglaublich viel zu machen weiß. Mlle. Meyer producirte als Anna von Avenel eine hübsche Stimme, doch nicht die nöthige Kehlfertigkeit, ein Mangel, der bei der komischen Oper sonst selten vorkommt. Es versteht sich, daß der Dickson des Mr. Sainte Foy vorzüglich war; sein sprudelnder Humor wird durch eine kräftig-gesunde und trillergeübte Tenorstimme auf das Glücklichste secundirt. Der hübschen Mad. Décroix stand die derbe Pächterin Jenny wohl an, und auch Coulon that als Gaveston, den er (vielleicht auf Grund alter Tradition) weit jugendlicher auffaßte, als wir es auf dem deutschen Theater gewöhnt sind, durchaus seine Schuldigkeit; er sah überdies auch recht gut aus. Schlecht war nur Mad. Blanchard als Marguerite; das schöne Spinnerlied des zweiten Actes ging fast ganz verloren, oder vielmehr in heilloser Ausdruckslosigkeit unter.

Um nun meinen Lesern aber auch einen Begriff zu geben von der modernen Waare, welche die komische Oper bringt, will ich es versuchen, eines der dort gehörten Werke neueren Datums zu analysiren. Ich wähle dazu „Galathée, opéra en deux actes par Massé," weil die Oper, ohne irgend hervorragend zu sein, den heutigen französischen Geschmack, was Süjet und Musik anlangt, recht prägnant charakterisirt. Der Inhalt ist folgender. Pygmalion — gesungen von der fast völlig stimmlosen, aber (Suum cuique!) durch selten gerade Beine ausgezeichneten Contraltistin, Mademoiselle Wertheimer — bittet Venus, welche glücklicherweise die Scene nicht selbst betritt, die von ihm gefertigte Statue der Galathée, in welche sich der Künstler bekanntlich sterblich verliebt hat, zu beleben. Venus erhört sein Gebet: die marmorne Galathée wird Fleisch und Bein, und zwar so sehr Fleisch, daß sie dem armen sentimentalen Pygmalion, nachdem sie sich bei ihm tüchtig satt gegessen und getrunken, auch eine „bis" verlangte Arie, dem Gott Bacchus zu Ehren, abgetrillert hat, Hörner aufzusetzen und mit seinem Be-

dienten Ganymed durchzugehen den Entschluß faßt. Pygmalion ertappt sie, verflucht sie und fleht zu Venus, die Treulose wieder zur Statue zu verwandeln. Dies geschieht. Der entzauberte Liebhaber verkauft Galathée in dieser Gestalt an den reichen, grundhäßlichen Kunstfreund Midas, der ihr schon während ihres kurzen menschlichen Lebens einen natürlich damals unerhört gebliebenen Liebesantrag gemacht hat; darauf schließt der Künstler das Stück mit der Versicherung an seine Jugendfreunde, die als Chorus eintreten, daß er, geheilt „de son amour insensé," wieder wie früher lustig mit ihnen kneipen wolle.

„Et sur des lits de roses
Buvons jusqu' à la mort!"

Das ist die noble Moral zum Kehraus. Der Musik läßt sich zwar ein gewisser Fleiß, ja zuweilen sogar ein gewisser Schwung, der namentlich im burlesken Theile hervortritt, nicht absprechen; allein des sentimentalen Geigengejammers col sordino und lullenden Harfengewinsels col pedale ist doch auf der andern Seite auch gar zu viel darin, so daß sie im Ganzen genommen nicht anders als einschläfernd wirken konnte. Madame Ugalde trug die Galathée bis in die höchsten Höhen der Discant-Tonleiter mit etwas wilder Kehlfertigkeit vor und sah zu ihrer bedenklich fleischfarbenen Rolle nicht hübsch genug aus. Sainte Foy aber erhob den Midas zur ergötzlichsten, ja zur Hauptfigur des ganzen Drama's. Seine staccato-Rouladen und schwellenden Triller in allen Stimmlagen wirkten unendlich drastisch, so daß man über der vis comica selbst die hohe Gesangsfertigkeit ganz vergaß. Die undankbarste Partie ist die des Ganymède, dem, da er fast zu beständigem Schlafe verurtheilt erscheint, nur schwer ein interessantes Moment abzugewinnen sein dürfte. Monsieur Delaunay sang ihn wenigstens recht gut. Man wird hiernach wohl schwerlich daran zweifeln, daß denn doch Auber und Adam noch ganz andere Leute waren, als die jetzt en vogue schwimmenden französischen Componisten des leichten Genres, obschon sie vor denjenigen, die für die große Oper schreiben, immerhin noch ein gewisses Maßhalten

in den zur Erreichung des Effects benutzten Mitteln und einen ungezwungenen Melodieenfluß voraushaben. Das hindert jedoch Alles nicht, daß man trotzdem weit häufiger mit einem geiſtreichen aperçu ſtatt mit einem harmoniſch ausgeführten Gedanken heimgeſchickt wird. Ganz beſonderen Beifall haben aber vor etwa drei Jahren Hérold's „Zampa“ und Boïeldieu's „Jean de Paris,“ worin Stockhauſen den Seneſchall als Antrittsrolle ſang, gefunden; beide Opern waren ſeit lange vom Repertoire verſchwunden. Wollte man das Urtheil über die Pariſer opéra comique in einem kurzen Verdict zuſammenfaſſen, ſo müßte man etwa ſagen: die Geſangskunſt hat ſich dort noch ziemlich auf dem früheren Niveau erhalten, allein die Stoffe, die man den Kehlen zu verarbeiten giebt, haben an Werth bedeutend abgenommen; ein Glück daher iſt es, daß noch recht häufig zu der alten Waare gegriffen wird, und das Publikum den Geſchmack an derſelben behält.

Weit mehr heruntergekommen erſcheint das

Théâtre italien

in der Rue Dalayrac und Marſollier; es wird durch einen von der Regierung ernannten Director adminiſtrirt, welcher es für ſeine Rechnung führt und eine Subvention von 100,000 Francs (gegen 27,000 Thlr.) erhält. Früher unſtreitig die erſte italieniſche Opernbühne der Welt (ſangen doch hier die Catalani — 1814 bis 1818, die Paſta von 1822 an, die gewaltige Piſaroni, welche am 26. Mai 1827 als Arſace in Roſſini's Semiramis debütirte und ſchon durch ihre erſten Noten im Recitativ „Eccomi al fine in Babilonia“ den ganzen Saal in ſtaunendes Entzücken verſetzte; die Malibran — 1827 bis 1835, die Sontag — 1826 bis 1828, die Perſiani — 1836 bis 1839, und die Griſi, ſowie Rubini, Tamburini und Lablache gemeinſchaftlich), muß daſſelbe jetzt meiſt London und Petersburg, oft auch Mailand und Madrid den Vorrang laſſen und ſich häufig mit Künſtlern zweiten Ranges, wie mit der Cruvelli, Piccolomini und Penco begnügen. Sonſt gaben die Pariſer Künſtler in London nur Gaſtrollen, jetzt findet das

Umgekehrte ſtatt; das engliſche Pfund Sterling wiegt ſchwerer als der Napoleond'or. Die erſte Truppe italieniſcher Schauſpieler kam zwar ſchon 1577 von Venedig aus nach Paris; allein 1697 wurde die ſo gebildete comédie italienne, die ſeit 1680 im Hôtel Bourgogne ſpielte, von Louis XIV. aus Frankreich verbannt, weil der Harlequin Conſtantini Frau v. Maintenon zu copiren ſich unterſtanden hatte. Erſt der Regent berief 1716 eine neue wälſche Truppe unter Riccoboni nach Paris, die zuletzt (ſeit 1762) in der opéra comique aufging. Inzwiſchen aber kamen von Zeit zu Zeit italieniſche Sängergeſellſchaften nach der franzöſiſchen Hauptſtadt, von denen eine 1808 unter dem Director Alexandre Duval ſich im Odéontheater niederließ, ſpäter das Lokal vielfach wechſelte, bis endlich 1841 die 1300 Perſonen faſſende Salle Ventadour für die italieniſche Oper beſtimmt wurde. Die Plätze ſind hier, wo die Vorſtellungen erſt um acht Uhr Abends beginnen, und wohin man ſich, wenigſtens auf dem erſten Rang, nur in Balltoilette begiebt [1]), theurer als in irgend einem andern Theater. Man zahlt zehn Francs für eine stalle d'orchestre an der Kaſſe und für vorherbeſtellte Billets gar zwölf. Der Zuſchauerraum iſt, ähnlich wie der des Théâtre français, im Renaiſſancegeſchmack decorirt und mit ſchon ziemlich altersvergriffenen Goldarabesken überladen. Daß das Ganze trotzdem einen recht brillanten Anblick gewährt, daran iſt die Eleganz des Publikums, insbeſondere der in reichlichen Brillanten prangende kokette Damenflor des erſten Ranges, wohl mehr Schuld, als der architektoniſche Glanz. Vier Ränge mit ſehr kleinen, wenig ausgeſchmückten avant-scènes (Proſceniumslogen) ziehen ſich übereinander hin; die Beleuchtung iſt nur mäßig, doch immer gut genug, um es „de mauvais genre" finden zu können, wenn Jemand keine Toilette macht, um zu den Italienern zu gehen. Soweit alſo wäre dieſe Oper in der That berechtigt, ſich ein Théâtre du premier ordre zu nennen.

---

[1]) In den Londoner Haupttheatern iſt dagegen die „evening dress" durchgehends üblich; ſelbſt im Parterre erſcheint man im ſchwarzen Geſellſchaftsanzuge und mit weißer Cravatte.

Sehen wir uns aber nach ihren künſtleriſchen Leiſtungen um, ſo ſchwindet der ſie umgebende Nimbus nur allzuſehr. Zunächſt kann man dem Orcheſter keinen beſondern Ruhm zollen. Es iſt kleiner und um ein gut Theil ſchlechter noch, als das der großen Oper. Mehr als ſechs Contrabäſſe wirken ſchwerlich jemals mit, während in letzterer ſtets mindeſtens acht bis zehn dieſer Grundſtrichinſtrumente beſchäftigt ſind. So oft ich Opernaufführungen bei den Italienern beiwohnte, wurde unſauber accompagnirt; die Saiteninſtrumente klangen dürftig, und insbeſondere entbehrten die Celli des ſüßen Schmelzes, der ſie ſonſt zur Begleitung ſchmachtender italieniſcher Sopran- und Tenorarien ſo vorzüglich geeignet macht. Das Blech trat militairiſch roh und vorlaut auf; die Hörner gaben wackelige Töne von ſich, und auch in den Flöten, Clarinetten und Oboen producirte ſich des Ungraziöſen und Unreinen viel. Herr Botteſini, der Kapellmeiſter (ſeit 1857 durch den gleichfalls blößengebenden Herrn Bonetti erſetzt), galt zwar für recht wohl unterrichtet und ſelbſt für einen ausgezeichneten Künſtler auf dem undankbarſten aller Inſtrumente, dem Contrabaß; allein ſeine 1856 hier zur Aufführung gekommene Oper „L'assedio di Firenze" war herzlich ſchlecht, und ſeine Orcheſterleitung erinnerte ſtets daran, daß er nur in der Verdi'ſchen Spektakelſchule gebildet iſt. Er nahm, was bei feinerer Muſik unleidlich, faſt alle Tempi zu unruhig und gefiel ſich, wie die modernen italieniſchen Geſangskünſtler, in fortwährenden Accelerando's und Rallentando's. Heruntergekommen iſt die Oper hauptſächlich ſeit dem Revolutionsjahre 1848, und erſt in den fünfziger Jahren ließ ſich unter Corti's und Ragani's Leitung ein kleiner Wiederaufſchwung merken. Seit 1855 iſt Signor Calzado Director, der ſein Möglichſtes thut, ein gutes Enſemble zu ſchaffen, obſchon auch ihm dies nur zuweilen gelingen konnte. Wir leben nicht mehr in der Zeit der großen Geſangskünſtler. Im erſten Jahre ſeiner Wirkſamkeit war er ſo glücklich, die Frezzolini, Borghi-Mamo, Alboni, Steffenone, ſowie Mario, Ludovico Graziani, Angelini, Corſi (einen faſt nur auf Verdi, auf dieſen aber gut zugeſchnittenen Barytoniſten) und den tüchtigen

Bassisten Zucchini zu gewinnen; später engagirte er zeitweise die brave Sopranistin Signora Rosina Penco und den angenehmen spanischen Tenor Bellart, Tamberlick und Gardoni, führte auch die alternde Grisi ruhmvollsten Angedenkens und eine recht gute Anfängerin, Mademoiselle Saint-Urbain[1]) (diese als Gilda im Rigoletto), sowie endlich die jugendliche Contessa Piccolomini (die sich jetzt als Herzogin von Gaëtani von der Bühne zurückzieht) seinem Publikum vor, um durch die Letztere Verdi's pathologisch verzwickte Cameliendame: „La Traviata" mit ihrem „canto tubercoloso" zu Ansehen zu bringen. Da aber das Personal sich mit jeder Saison ändert, so ist es schwer, ein auch nur für einige Zeit gültiges Urtheil über die Gesangsleistungen der Bühne auszusprechen; es bleibt, nachdem man im Allgemeinen darauf hingewiesen hat, daß Maëstro Verdi ihr Repertoire augenblicklich fast ebenso ausschließlich beherrscht[2]), wie dies jenseit der Alpen überall der Fall ist, Nichts übrig, als eine dieser Tagesopern herauszugreifen und nach Inhalt und Darstellung zu kritisiren. Wir wählen dazu ein in Deutschland wohl kaum bekanntes Stück, Luisa Miller, weil es als ein Decoct aus Schiller's Cabale und Liebe gerade für das deutsche Publikum nicht ganz uninteressant sein dürfte, wenn auch Rigoletto, Il Trovatore und La Traviata desselben fruchtbaren Autors neueren Datums sind. Luisa Miller gehörte in Paris der Stagione von 1853 an. — Nach einer ziemlich langen und monotonen Ouvertüre, die indessen Spuren von musikalischer Durcharbeitung eines an sich freilich sehr armen Themas verräth, fliegt der Vorhang auf, und Cabale und Liebe beginnt,

---

[1]) Ueberhaupt macht sich in neuerer Zeit das französische Element neben dem italienischen sehr bemerklich. So sang z. B. am 5. Februar dieses Jahres Roger den Edgardo und eine Mademoiselle Marie Battu die Titelrolle in Donizetti's Lucia, und in der Herbstsaison des vergangenen Jahres trat der Bassist Merly, gleichfalls Franzose, als Assur in Rossini's Semiramis mit vielem Glücke auf.

[2]) Die vorletzte Saison brachte allerdings zur endlichen Abwechselung manches Andere, so selbst die Martha des Herrn v. Flotow.

statt in Kassel, — in Tirol, und spielt statt im achtzehnten, vermuthlich des Costüms wegen, schon im siebzehnten Jahrhundert. Sonst sind die Schiller'schen Ideen, wie folgt, travestirt. Beim Anfang des Stückes macht der alte Miller, der hier nicht als Musikus, sondern als pensionirter Soldat im Dienste des Grafen Walter auftritt, seiner Tochter Luisa Vorwürfe über ihr Verhältniß zum jungen Grafen Rodolfo Walter, giebt aber schließlich doch seinen Segen dazu, als dieser ihm erklärt, er begehre das Töchterlein nicht zur Maitresse, sondern zur Gemahlin. Im zweiten Abschnitt des ersten Actes, der auf dem Schlosse des Conte padre spielt, erfahren wir dann, daß dieser dem Sohne die Hand der Herzogin von Ostheim bestimmt hat, und hören, wie er, um dem Liebeshandel Rodolfo's mit der Soldatenmaid ein Ende zu machen, seinem Haushofmeister Wurm den Auftrag ertheilt, den alten Miller frischweg in's Gefängniß werfen zu lassen, was denn im Finale auch wirklich executirt wird. Es folgt der zweite Act. Luisa ist sehr traurig ob der Einsperrung des Papa's; der Haushofmeister erscheint und sagt ihr, sie könne ihn retten, wenn sie durch einen ihr zu dictirenden Liebesbrief an den Signor Wurmo ihre Neigung zu Rodolfo abschwöre. Diese Proposition erzeugt zuerst etwas piangendo-Sträuben in synkopirten Noten, dann eine Force-Roulade und einen verzweifelten Entschluß. Sie schreibt den Brief, und es wird ihr zum Lohne dafür die Ehre zu Theil, auf's Schloß geladen zu werden, wo sie vor der Herzogin persönlich das Geständniß wiederholt, daß sie auf Rodolfo's Liebe resignirt habe und ihn der hohen Ebenbürtigen abtrete. Inzwischen erhält Rodolfo durch einen dienstbaren Geist den an Wurm adressirten Liebesbrief, singt eine Desperationsarie, schwört Rache der Ungetreuen und verspricht dem tröstend hinzutretenden gräflichen Vater, der ihm bestimmten Braut morgen schon am Altare die Hand reichen zu wollen. Im dritten Acte sehen wir uns in das Zimmer des alten Miller versetzt, dessen Fenster die Aussicht auf die Kirche gestatten, in welcher die Trauung vor sich gehen soll. Vater und Tochter singen ein süßliches Duett, worin sie von baldiger Abreise und glücklich idylli-

ſchem Zuſammenleben in trauter Waldeseinſamkeit träumen. Während deſſen pfeift hinten ſchon die Orgel zur Hochzeitsceremonie auf. Der Alte geht auf einen Augenblick hinaus, vermuthlich um ſeine Koffer zu packen; da erſcheint Rodolfo bleich und verſtört wie ein Geſpenſt; er fragt Luiſa, ob ſie den Brief an Wurm wirklich geſchrieben, und auf ihr zitterndes Ja vergiftet er, ohne das arme Mädchen erſt um Erlaubniß zu fragen, ſie und ſich. Nun bekommen ſie Beide unerhörtes Leibſchneiden, und Rodolfo verräth der ſchon taumelnden Ergeliebten ſeine That, worauf ſie ihm en revanche ihre Unſchuld notificirt. Der Alte kommt hinzu; ein ſchmerzliches Terzett wird durch den Eintritt des edlen Vaters und der Hochzeitsgäſte unterbrochen, die den ſaumſeligen Jüngling zur Trauung abholen wollen. In aller Eile erſticht Rodolfo nun noch den unſeligen Briefdictirer, und der Vorhang fällt, indem das Liebespaar ſeine Seele aushaucht. Des Papa's Strafe wird ſich nach des Schlußchors Meinung im Himmel finden. „Le libretto est très mauvais," hörte ich beim Hinausgehen einen alten Franzoſen zu ſeinem Begleiter ſagen, und dieſer erwiederte gelaſſen: „Mais que voulez-vous de mieux? C'est une idée allemande sur laquelle le malheureux Verdi est tombé!" Demungeachtet aber iſt die Muſik bei ihrer grobſinnlichen Tendenz kaum beſſer als der Text, der doch wenigſtens das in neuerer Zeit freilich nicht mehr ungewöhnliche Verdienſt hat, gerade in den allertragiſchſten Scenen geſund organiſirte Naturen heiter zu ſtimmen. Giuſeppe Verdi iſt bei all' ſeiner augenblicklichen Popularität durchaus ein Componiſt aus der Periode des künſtleriſchen Verfalls. Er hat zwar viel Paſſion, und deshalb gelingen ihm zuweilen einzelne melodiſche Phraſen überraſchend gut; er packt hier und da, denn Gluth erweckt Gluth; aber ſein natürliches Temperament iſt durch keinerlei Maß geregelt, durch keine Schule gezügelt und durch kein wahres künſtleriſches Bewußtſein veredelt. Alle Fehler der modernen Zerfahrenheit vereinigen ſich in ihm: Gewaltſamkeit des muſikaliſchen Ausdrucks, Rohheit in der Farbengebung, Ungeordnetheit der Ideen bei auffallendſter Prätenſion für das Effectmachen. Seine inſtru-

mentalen Begleitungsformen sind von unsäglicher Armuth, und seine ewigen Unisono's, sein „fracasso del diavolo" eine wahre Pein für delicate Ohren. Daß zu einer gesunden und tüchtigen künstlerischen Produktion vor Allem Schule und Disciplin, Zucht und Sitte gehört, und daß, wie Otto Jahn im Leben Mozart's (I. 487) so richtig gesagt hat, im schlimmsten Fall auch in der Kunst ein tüchtiger Handwerker mehr werth ist, als ein idealisirender Vagabund: das bestätigt Verdi's Muse ebenso deutlich, wie die unserer deutschen Zukunftsmusiker oder der verschrobenen Franzosen Hector Berlioz, Halévy und Consorten. „Mr. Verdi," so urtheilte Paul Scudo unlängst sehr fein, „n'est point une école, mais un accident qui passera vite, et dont l'oeuvre tout entière est destinée à la mort; car en musique comme dans les autres arts, on ne vit que par le style." Eine leidlich geschickte Manier aber, wie sie Verdi zuweilen unleugbar producirt, macht noch lange keinen Styl[1]). Unter dem in der Luisa Müller beschäftigten Sängerpersonal glänzte damals nur ein mäßig berühmter Name, die 1854 zur großen Oper übergegangene und das Jahr darauf völlig zurückgetretene Signora Cruvelli, ursprünglich deutscher Herkunft, so daß das romanisch-romantische „elli"-Anhängsel selbst uns fremdsüchtigen Landsleuten nicht allzusehr zu imponiren braucht. Sie war ein ganz hübsches, schwarzlockiges, frisches Wesen von vollem

[1]) Wir erinnern hier auch noch an ein recht scharfes, aber wahres Wort, das Theodor Mundt in seinem „Paris und Louis Napoleon" (Bd. I. S. 144) über diesen wälschen Modekönig gesprochen hat. „Auf diesem Boden" — sagt er — „giebt es keine Aufgabe mehr, um deren eigenthümliche Lösung es sich handeln könnte, und je mehr Feuer der Kunst und der Jugend aufgewandt wird, um Leichen lebendig vorzustellen, desto fataler wird der todte Spuck sich ausnehmen. Die Verdi'sche Musik selbst ist der charakteristische Niederschlag dieser unendlich langweiligen Mittelmäßigkeit, in welcher die Welt der italienischen Oper verendet und zusammengefallen ist. Zwar zappelt sich diese Musik zuweilen noch einige anmuthige Röthe auf die Wangen, aber sie zappelt sich dann auch sogleich wieder blaß und elend, und man sieht, daß es nicht der Sinn und die Wahrheit, sondern nur ein epileptischer Zufall ist, der die Tonmassen in diese zitternde Bewegung versetzt hat.

Wuchse und rundlichen Armen, die passabel plastisch zu gesticuliren wußten. Das Gesicht hätte zwar etwas edler geschnitten sein können, da der Franzose ihre Nase „un peu retroussé“ zu finden sich erlaubte, und auch um die Lippen ein Zug spielte, der ein klein wenig nach Malice aussah und dem Vergnügen, sie frei und fröhlich anzuschauen, Eintrag that. Allein Alles dies sind „minor things,“ die man gern übersehen hätte, wenn Signora Cruvelli nur im Gesange eine Lind, Grisi oder Sontag gewesen wäre. Allerdings hatte sie ein recht wohlklingendes, umfangreiches Organ, das blos in der höchsten Lage zu dünn auslief; auch handhabte sie ihr Instrument, nach Bordogni's trefflichen Unterweisungen, mit anerkennenswerther Fertigkeit, tremolirte nur wenig, machte im Ganzen recht geschmackvolle Cadenzen, trillerte geläufig; aber es fehlte ihr nichtsdestoweniger die letzte Feile. Sie entbehrte der zarten Uebergänge, der Mitteltöne zwischen Schatten und Licht; sie bewegte sich nur im Forte oder in kaum hörbarem Piano, und — was das Schlimmste ist — die Intonation ihrer Passagen, namentlich im staccato, litt an einer gewissen Unsauberkeit, die ihrem Vortrag den wahren künstlerischen Effect verdarb. Auch waren ihre Spielmittel nur gering; sie zeigte uns blos das Hergebrachte, die allbekannten Theatergesten und Posituren, nichts Originelles, wahrhaft Empfundenes, unmittelbar Zündendes in Haltung, Bewegung und mimischem Ausdruck. Mit einem Wort: sie war, mit dem höchsten Maaße gemessen, eine recht sehr ausgezeichnete Dilettantin, aber keine first-rate Künstlerin.

Der Tenor Bettini, der den Rodolfo sang, sah sehr gut aus und hatte eine schöne, frische, selbst in der Höhe prachtvoll ausgebende Stimme; aber auch ihm fehlte noch die letzte Gesangsweihe, die unter allen lebenden italienischen Tenoristen überhaupt vielleicht nur Mario und Giuglini besitzen. Die ansprechende Romanze des zweiten Actes, eines der Haupteffectstücke der Oper, trug er recht seelenvoll vor, wie denn überhaupt die „anima“ sich doch bei den transalpinischen Sängern noch immer viel häufiger findet, als bei Franzosen und Deutschen; jene singen meist zu geleckt, diese zu plump, um ihre ganze Seele

im Tone auszuhauchen, wie dies das Geheimniß aller guten wälſchen Vocalkünſtler von jeher geweſen. Die Baſſiſten, von denen wir in der Verdi'ſchen Oper drei zu hören bekamen, taugten ſämmtlich nicht viel. Signor Valli, der Baryton, der den alten Miller höchſt geziert-ſentimental darſtellte, tremolirte dermaßen, daß man nie recht wußte, welchen Ton der Scala er eigentlich zu intoniren die Abſicht hatte. Sein Geſang war ein langes, unarticulirtes Jammern und Winſeln, ſein Organ nur von mittlerer Schönheit und Fülle. Der alte Graf, Signor Suſini, und Wurm, Signor Fortini, brüllten höchſt unmanierlich drein, obſchon namentlich des Erſteren Stimme in der That ſchön zu nennen war. Signora Nantier-Didier endlich entwickelte als Herzogin ein ſehr winziges und unſicheres Mezzo-Sopran-Stimmchen, das freilich die wälſche Sonne nicht gar gekocht hat und die Inhaberin trotzdem zu einem Contralto zu forciren ſich die undenklichſte Mühe gab. Sie iſt wie ſchon der Name beſagt, Franzöſin, und zwar, wie uns Theodor Mundt böswillig verrathen, ci-devant Schnupftabakverkäuferin aus der Ecke der Rue Coquillière und des Vieux Augustins in der hochbelobten Stadt Paris. Der Chor zeichnete ſich im weiblichen Theile durch abſchreckende Häßlichkeit aus; ſeine Geſangsleiſtungen mochten paſſiren. An die Decorationen hätte man für 10 Francs Entrée höhere Anſprüche machen können; jedenfalls durften ſie beim Scenenwechſel nicht hängen bleiben, was häufig geſchah. Je nun — was thut's? Beträgt doch der Geſammteinnahme-Etat der Pariſer italieniſchen Oper 500,000 Francs (über 133,000 Thlr.); das Geſchäft geht alſo, und auf mehr kommt es ja in unſerer nur kaufmänniſch fühlenden Zeit nicht an. Uebrigens muß anerkannt werden, daß man in den neueſten Saiſons endlich wieder zu einem etwas beſſeren Repertoire gelangt iſt; man hat ſtatt des plumpen Verdi den feinen Roſſini wieder hervorgezogen, wie denn insbeſondere die kerngeſunde „Italiana in Algieri" mit Bellart (Lindoro), Corſi (Muſtapha), Zucchini (Taddeo) und der Alboni (Iſabella) recht gut ging. Möge nun auch der lang verheißene Mozart, als ewig beſtes Correctionsmittel für

einen verderbten Geschmack, in diese Kunsthallen bald wieder einziehen! Jüngst gab es doch wenigstens hier wieder einmal einen Don Giovanni, aber freilich nur einen 62jährigen, Badiali mit Namen, der indessen, als ein Sänger der alten guten Schule, noch immer zehnmal besser war, als ein ganzes Duzzend jüngerer Barytonhelden.

Als das regsamste von allen Operninstituten der französischen Hauptstadt muß das

Théâtre lyrique

am Boulevart du Temple No. 88 bezeichnet werden, obwohl es erst seit den fünfziger Jahren sich der Oper gewidmet hat, also völlig „de fraîche date" ist. Seine kurze Lebensgeschichte ist folgende: 1846 erhielt Alexandre Dumas der Aeltere auf Empfehlung des Herzogs von Montpensier das Privilegium zur Errichtung eines Theaters, welches eine Actiengesellschaft nach den Plänen der Architecten Séchan und Dreux errichten ließ. Unter dem Namen Théâtre historique wurde es am 20. Februar 1847 mit der „reine Margot" eröffnet und brachte seine Jahreseinnahme durch Spektakelstücke bis auf 700,000 Francs. Allein in Folge der Stürme von 1848 in seinen Grundvesten erschüttert, vermochte es sein Leben nur bis 1851 zu fristen und mußte dann völlig geschlossen werden. Nun aber installirte sich eine Operngesellschaft in dem Gebäude, welche es sich zunächst zur ehrenvollen Aufgabe machte, der Productionsader junger Musiker, die sich die Sporen für den Ritt in die geheiligten Hallen der großen oder komischen Oper noch nicht erworben hatten, zur Arena zu dienen. Dies führte jedoch zu einer abermaligen Krise. Denn anstatt solche Stätte der Unschuld zu respectiren (so etwa schrieb P. Scudo im Anfang des Jahres 1856 in der Revue des deux Mondes), warfen sich die Herrn Mitglieder des Institutes wie Geier auf dieselbe und drohten sie mit den zweifelhaften Erfolgen ihrer fruchtbaren Muse auf's Neue gründlichst zu ruiniren. Herr Clapisson gab ihr: „le Code noir," „Gibby la Cornemuse" und die allerdings unzählige Male wiederholte „la Promise;" Herr Gevaërt aus Belgien, dem alle Originalität mangelt, die dreiactige Oper „Les

Lavandières de Santarem," worin Madame Lauters trotz ihrer hübschen Mezzosopranstimme in der Rolle der schönen portugiesischen Wäscherin Margarita nicht sonderlich gefiel; Andere andere Werthlosigkeiten mehr. Erst seitdem die Direction im Anfang des Jahres 1856 in die Hände des Herrn Carvalho übergegangen war, und dessen Gattin, die schon als Mlle. Miolan an der komischen Oper als ausgezeichnete Coloraturſängerin Triumphe gefeiert, in der eleganten neuen dreiactigen Oper „Fanchonette" von Clapisson (Text von St. Georges und de Leuven) debütirt hatte [1]), machte das Theater rasche Fortschritte und gehört jetzt zu den beliebtesten in Paris. Es wird indessen binnen Kurzem aus seinem bisherigen Lokal nach der neuen Place du Châtelet auswandern, wohin auch der Cirque impérial verlegt werden soll, da von Seiten der Stadt mit einem Bauunternehmer ein Vertrag behufs Errichtung zweier neuen Theatergebäude abgeschlossen worden ist, und der Kaiser das Einreißen des Boulevart du Temple dekretirt hat. Zugleich heißt es, daß die Direction des théâtre lyrique aus den Händen des Herrn Carvalho, wir wissen nicht warum, in die des Herrn Réty übergehen soll, was wir vorläufig nur beklagen können. Das Personal hat sich größtentheils aus Eleven des Conservatoires zusammengesetzt und bereits eine ganze Reihe tüchtiger Kräfte aufzuweisen, worunter vorzüglich zu nennen sind: Mlle. Borghese, Mad. Combardi, Mlle. Rey, welche zuerst nach ihrem Austritt aus dem Conservatoire in der Opéra comique debütirt hat [2]), Mlle. Faivre, Mlle. Marie Sax, die, aus einem der zahllosen Cafés chantants von Paris hervorgegangen, zuletzt, obwohl erst 17 Jahre alt, mit einer wahren Stentorstimme die Gräfin in Mozart's „Figaro" sang [3]), Mlle.

[1]) Sie trat hier an die Stelle der zur komischen Oper übergegangenen Madame Cabel.

[2]) Ihr ist u. A. die Rolle der Euryanthe anvertraut, wozu sie allerdings das erforderliche dramatische Feuer besitzt, obschon es ihr an der gehörigen Leichtigkeit des Gesangsvortrages mangelt, um die so überaus graziense Cantilene des ersten Finale (Nr. 9) zu voller Wirkung bringen zu können.

[3]) Früher von Caroline Duprez meisterhaft vorgetragen, während Mlle. Miolan den Pagen gab.

Meillet, welche die Constance in Mozart's „Entführung" gar nicht übel vortrug, und eine junge, sehr hübsche Sopranistin Mlle. Moreau; ferner die Herren Montjauze und Michot, von denen der erste ein überaus eleganter, der zweite ein kräftiger Tenorsänger ist, sowie endlich die intelligenten Baryton-isten Balanqué und Lesage, wozu sich neuerdings auch noch Mad. Ugalde und seit bereits zwei Jahren auch Bataille von der komischen Oper gesellt haben. Weniger zu loben sind Mlle. Marimon, eine Schülerin von Duprez, die als Amor in Gluck's „Orpheus" mit ihrer rauhen Stimme Manches zu wünschen übrig ließ, und der neuerdings für die Rolle des Faust in dem Gounod'schen Werke gleiches Namens engagirte Tenor Guardi, dessen stark vibrirendes Organ alle Fehler moderner Gesangsausbildung an sich trägt. Das Orchester thut unter der Leitung des geschickten Kapellmeisters Deloffre ebenfalls seine Schuldigkeit. Auch sein Repertoire wußte der umsichtige Herr Carvalho bald zu einem der anziehendsten und mannichfaltigsten zu erheben, indem er einerseits die besseren unter den neuen französischen Bühnencomponisten, wie Victor Massé (dessen „Reine Topaze" Dank der kolossalen Bravour von Madame Miolan Carvalho hier einen fabelhaften Erfolg hatte), Ambroise Thomas, Semet und Charles Gounod (welcher Molière's „médecin malgré lui" und sogar den Goethe'schen Faust auf die Opernbühne gebracht hat), in seine Dienste nahm, andererseits aber in die deutsch-classische Opernliteratur hineingriff und die romantischen Musikdramen unseres poetischen Karl Maria v. Weber: Freischütz, Oberon, Euryanthe, Abu Hassan und Preciosa, mit großem Beifall zur Aufführung brachte, die Paris seit 1831 (wo die Euryanthe, obwohl von recht guten Künstlern gestützt, auf der großen Oper zuletzt Fiasco gemacht) schier sämmtlich vergessen hatte[1]). Allerdings erschienen diese in ihrer Art unvergleichlichen Tonwerke auf der Bühne der

[1]) Den Oberon hat sogar keine andere Pariser Bühne je gegeben; der Freischütz gelangte dagegen vor dreißig Jahren auf dem Odéontheater und 1841 selbst auf der großen Oper zur Aufführung.

lyrischen Oper etwas seltsam appretirt, denn ganz wie sie aus der deutschen Urküche hervorgegangen, wagte Herr Carvalho sie doch seinen Pariser Gourmands nicht vorzusetzen. Der Freischütz präsentirte sich, in einen „Robin des bois" verwandelt, und der Euryanthe, an der Helmine v. Chezy freilich kein Meisterstück geliefert, hat man sogar die Weber'schen Recitative, die fast alle höchst bedeutsam sind, genommen, um sie durch einen salonmäßig-französischen Dialog der geschickten Textarrangeurs St. Georges und de Leuven zu ersetzen. Ueberdies ist an der Fabel der deutschen Dichterin beträchtlich gemodelt, und zwei komische Charaktere, die indessen nur redend auftreten, sind dem Personal hinzugefügt, ja selbst an der Partitur Vieles verändert, Nummern versetzt, die bekannte „Aufforderung zum Tanz" mit der Orchestration des Herrn Hector Berlioz, sowie der Marsch aus Preciosa höchst willkürlich hinzugefügt worden. Von dem Chezy'schen Personenregister sind blos der König und Euryanthe selbst stehen geblieben, während Eglantine unter dem Incognito einer maurischen Hexe Zarah auftritt, Adolar als Odoard, Lysiart als Comte Reynolds metamorphosirt erscheinen. Mag man in diesen gewaltsamen Umwandlungen auch zum Theil arge Verballhornungen erblicken: immerhin legen solche Ereignisse doch ein unanfechtbares Zeugniß für die Rührigkeit der Direction und die Fähigkeit der Sänger ab, auch schwierigere und ihnen weniger geläufige Musik geschmack- und einsichtsvoll vorzutragen. Mit einem Wort: es ist Leben in diesem vierten Operntheater, von dem sich auch fernerhin nur Gutes erwarten läßt, so lange ihm die in jeder Weise vorzügliche Primadonna bleibt, die allein schon ein genügender Magnet ist, um stets volle Häuser zu machen. Madame Miolan-Carvalho gehört zu den wenigen modernen Sängerinnen, welche Styl haben. Ihre Persönlichkeit ist nicht gerade anziehend, aber die Biegsamkeit ihrer schönen Stimme und die Intelligenz ihres Vortrags sind wahrhaft staunenswerth. Sie und Madame Cabel sind übrigens entschiedene Rivalinnen, obwohl die Erstere als Gesangskünstlerin ohne Zweifel die Palme verdient.

Nach Weber kam, freilich auch erst einigermaßen retouchirt,

Mozart an die Reihe, dessen Figaro und Entführung mit dem größten Beifall unzählige Wiederholungen erlebt haben, und während Herr Carvalho gegenwärtig auch Don Juan, Cosi fan tutte und Fidelio einstudiren läßt, wagte er es, am 18. November v. J. den leichtfertigen Parisern sogar den durch Einfachheit und classischen Ernst so specifisch hervorragenden Orpheus von Gluck mit Mad. Viardot-Garcia in der Titelrolle vorzusetzen. Berlioz führte bei dieser Gelegenheit den Taktstock; die Ausstattung ließ Nichts zu wünschen übrig, und so ist denn selbst diese riskante Speculation über alle Erwartung gut ausgefallen. Die deutschen Theater-Directoren aber sollten sich Herrn Carvalho zum Muster nehmen und endlich einmal aufhören zu behaupten, daß sie Bankerott machen müßten, wenn sie das classische Repertoire statt der leichtfertigen Modewaaren kultiviren wollten; nur die Hälfte des Fleißes und der Kosten an die Meisterwerke der Vergangenheit gewandt, und sie schlagen noch heute zehnmal mehr durch, als alle Novitäten! —

Seit dem 5. Juli 1855 existirt endlich unter dem Namen

Bouffes Parisiens

noch ein fünftes Operntheater in Paris, das sich in kurzer Zeit zu einem besonderen Liebling des so schwer zu befriedigenden Publikums aufgeschwungen hat und in der That im Gebiete der opera buffa so Vorzügliches leistet, daß es anfängt, sich zu einem Filial der opéra comique zu erheben. Anfangs hatte die Bühne in den Champs Elysées, en face des Cirque olympique Platz gefunden, indem der als Violoncellist und Orchesterchef des théâtre français damals schon rühmlichst bekannte Jacob Offenbach aus Cöln ein Privilegium für die Aufführung von sogenannten saynetés, das sind kleine burleske Operetten mit zwei bis drei Personen, von Pantomimen und kleinen komischen Ballets erhielt. So eng nun auch die Schranken dieser Concession gezogen waren, so debütirte er doch mit sieben bis acht Operettchen seiner Composition, worunter „les deux aveugles," „le violoneux" (deutsch: „Martin der Geiger"), „la nuit blanche," „le rêve d'une nuit d'été" vorzügliche Erwäh-

nung verdienen, auf das Glücklichste und hatte sich schon nach wenigen Monaten soweit heraufgearbeitet, daß er das vom Jahre 1826 an in der Passage Choiseul, rue Monsigny bestehende théâtre Comte (auf dem früher nur von Kindern gespielt wurde) zu kaufen und so in den Mittelpunkt der Pariser Kunstwelt hineinzurücken vermochte. Am 29. Dez. 1855 eröffnete er hier seine neue, zwar auch nur kleine[1]), aber äußerst geschmackvoll eingerichtete Bühne, die den alten anlockenden Titel beibehielt, deren Privilegium indessen bald erweitert wurde, so daß der unermüdliche Director seit den letzten zwei Jahren sogar die zweiactige opera buffa mit unbeschränkter Personenzahl (noch 1856 bis 1858 waren ihm blos einactige Operetten zu höchstens vier Personen gestattet) und in so viel Tableaux getheilt, als ihm gut dünkt, auf seinem Theaterzettel prangen lassen darf. Von der in der That staunenswürdigen Fruchtbarkeit seines Talents wird man sich einen ungefähren Begriff machen können, wenn wir berichten, daß er seit vier und einem halben Jahre im Ganzen 35 ein- und zweiactige Operetten seiner eigenen Composition zur Aufführung gebracht, die fast alle Beifall fanden, — ein Resultat, das sicher weit weniger den zwar meist amüsanten, aber doch begreiflicher Weise an Werth sehr verschiedenen Libretti, als vielmehr dem wirklich selten pikanten Reiz seiner Musik zuzuschreiben ist. Ein Kind voll sprudelnder Laune und ungetrübter Lustigkeit, dem die Erinnerung an die besten Jahrgänge des Cölner Carnevals mit seinem liebenswürdigen Mummenschanz noch in allen Poren prickelt: also steht Jacob Offenbach vor uns mit seiner anspruchslosen und doch immer auf's Neue wieder fesselnden Kunst, die so ganz und gar auf dem Boden der naturgemäßen und gesunden Effecte wurzelt und ihre bescheidenen Zwecke stets mit den richtigen, d. h. mit haushälterischen Mitteln zu erreichen weiß. Er ist der wahre Erbe der lebhaft-geistreichen und leicht gefälligen Muse eines Grétry, Monsigny, Dalayrac und Boïeldieu, — ein Deutscher, dem es vielleicht allein heutzutage noch

[1]) Das Theaterchen enthält nur sechs Logen in je zwei Rängen, allein man zahlt 36 Francs für eine Loge des ersten Ranges, 6 für einen einzelnen Sitz, und nichtsdestoweniger ist es alle Abende brechend voll.

recht gelingt, französische Musik alter Schule zu schreiben, während die französischen Componisten der Neuzeit, der talentvolle Gounod mit seiner Faustpartitur an der Spitze, alle mehr oder weniger bestrebt scheinen, sich der schwerfälligeren deutschen Weise zu nähern und sich so zu entnationalisiren. Von Offenbach's Operetten hatten neben den „deux aveugles" am meisten Erfolg: „les dames de la Halle," „Bataclan," „le mariage aux lanternes" (auch in Deutschland sehr beliebt geworden), „Orphée aux enfers," dessen göttlichem Humor wir in der Berliner Neuen Musikzeitung vom 14. Dezember 1859 (Nr. 50) einen besondern Artikel gewidmet haben, „la chatte métamorphosée en femme," „Pepito," „le savetier et le financier" (Deutsch: „Schuhflicker und Millionär"), „Tromb-al-Cazar," „No. 66," „la rose de St. Flour," „le mari à la porte," „Dragonette," „la Demoiselle en loterie," „Croquefer" ꝛc. Aber es ist nicht blos der erfrischende Reiz der Offenbach'schen Compositionen, der den Credit seines Theaterchens ausmacht, sondern auch seine sauberen und geschmackvollen Inscenirungen, sowie die tüchtigen Leistungen seines Sängerpersonals verdienen alles Lob und erklären die unablässige Anziehungskraft dieser Miniaturbühne inmitten des so veränderungssüchtigen Paris. Als beliebteste Mitglieder des Personals sind zu nennen: die Damen Tautin, Chabert, Tostée, Cico, Maréchal, Rose Deschamps (eine auffallend schöne Goldblondine), Beaudoin, und die Herren Desiré, Léonce, Bonnet, Guyot, Duvernoy, Tajau, Marchand, Caillot, Jean Paul. Früher gehörte auch der als Tenor-Buffo sehr ausgezeichnete Mr. Berthelier, dessen gutes Naturell und redlicher Eifer selbst von der strengsten Kritik auf's Beifälligste anerkannt wurden, den Bouffes Parisiens an, die es jetzt, nebenbei gesagt, hauptsächlich auch darauf abgesehen zu haben scheinen, sich stets durch eine Galerie der hübschesten Damengesichter dem allerdings für diese Leckerbissen nicht ganz unempfindlichen Pariser Publikum bestens zu rekommandiren.

Unter den nicht von Offenbach selbst componirten Werken seines Bühnenrepertoires erregten vorzügliche Aufmerksamkeit die

recht gelungene Aufführung des „Impresario“ (Schauspieldirector) von Mozart, den man selbst in Deutschland fast nirgends mehr hört, obschon er ein des großen Meisters durchaus nicht unwürdiges Opusculum ist; ferner die einactige Operette von Duprato: „M'sieu Andry“, deren gute Musik recht hübsch vorgetragen wurde, und das Jugendwerk Rossini's: „Bruschino o il figlio per azzardo,“ aus dem ersten Ruhmesjahre des Componisten, 1813, welches der Welt den Tancred gab. Nur zweimal war diese frische heitere Operette damals im Winkeltheater San Mosè zu Venedig zur Darstellung gekommen und — durchgefallen, während man jetzt die Verdienste der kleinen Partitur vollkommen würdigt. Bald darauf folgte (um auch die letzte Grenze des heitern Blödsinns, an welche die Productionen des Theaters, seinem Namen entsprechend, zuweilen anstreifen, in einem besonders merkwürdigen Beispiele meinen Lesern vorzuführen) der ausgelassene Schabernack: „les petits prodiges“ (Musik von Jonas), welcher eine unglaubliche Anziehungskraft ausübte. Es sind Variationen auf den allbekannten Carneval von Venedig, vorgetragen durch ein Orchester von Virtuosen, welche mit Bourrelets coiffirt sind und auf Rollstühlen hin und her fahren. Zu schildern ist die Komik nicht, mit welcher die wackere Truppe des Herrn Offenbach dieses „petit rien“ als ein wahres Specificum gegen alle hypochondrische Stimmungen und Grillen ihrem Publikum anzubieten verstand. Dieses wußte sich vor Lachkrämpfen kaum zu halten, und da viel Lachen bekanntlich hungrig macht, so fanden auch die der Passage Choiseul benachbarten Restaurants nach Beendigung der tollen Farce stets ihre glänzende Rechnung und priesen sie als ein wahres „prodige.“

Nach allen diesen Mittheilungen ist wohl so viel gewiß, daß der gestrenge „Figaro“ bei seiner ersten Ankündigung der neuen Bühne am 24. Juni 1855 (Nr. 65, S. 6) sich und seinen Lesern von derselben nicht mehr versprochen, als Herr Offenbach vollauf gehalten hat. „C'est une salle de plus“ — so sprach das sonst beißend-kritische Blatt damals — „consacrée au rire franc, à la fantaisie, à la mélodie leste et pimpante, aux hardis et mélodieux refrains. — — — Nous som-

mes sûrs de ne pas être démentis par les faits, en nous portant garants, pour le nouveau directeur, près des compositeurs ses confrères, qu'il tiendra toujours ouverte la porte de son théâtre à la verve, à l'inspiration, à la grâce, à la rêverie musicale, d'où qu'elles viennent. — — — La musique, la pantomime et la danse se chargeront de varier le spectacle, en combinant dans une même soirée trois plaisirs et trois arts en un seul. — — Ouf! nous avons fini, cher Offenbach, notre mirifique et splendide réclame-annonce. Nous avons fait pour vous ce que nous n'avons fait jusqu'ici pour personne. Tâchez de faire ce que personne n'a fait jusqu'ici pour nous: méritez toujours nos éloges; et en avant le succès!...

Hiermit können wir unſere Pariſer Theaterſchau abſchließen und hoffen, nichts Weſentliches übergangen zu haben, denn das als ein Non plus ultra von Größe und Vortrefflichkeit ſchon ſeit einigen Jahren angekündigte und auf der place du Châtelet im Bau begriffene théâtre du Prince impérial, welches 6000 Perſonen Raum gewähren ſoll, hat bis jetzt ſeine Pforten noch nicht geöffnet. Es wird aber auch bei dieſem projektirten Koloß ſchon jetzt dafür geſorgt ſein, daß „die Bäume nicht in den Himmel wachſen."

III.

Das engliſche Theater der Gegenwart[1]).

Schon 1833 hat Sir Edward Lytton Bulwer geſagt: „In ganz Europa fängt die Glorie des Theaters an, ſich mit Schatten zu überziehen, als ob es gewiſſe Künſte gäbe, die eine Zeit hindurch leuchten und dann in Stille und Dunkelheit ſinken müßten, wie ein erſchöpfter Vulkan.“ So iſt denn die Wehklage über den jähen Verfall der Bühne nicht blos bei uns in Deutſchland ein allerorten wiederhallender Unterhaltungsſtoff, ſondern auch jenſeits des Kanals, in dem ſtolzen Albion, das ein Rückwärtsſchreiten auf irgend einem Gebiete ſeines nationalen Seins und Schaffens nur ſelten anzuerkennen pflegt, wird ſie bereits ſeit Jahrzehnten vielfach gehört. In einem jüngſt erſchienenen und viel geleſenen Artikel der „North British review“ iſt ſogar die Behauptung ausgeſprochen worden, daß es mit dem Bühnendrama überhaupt aus ſei, ein zweiter Shakeſpeare zu den baaren Unmöglichkeiten gehöre. Als Grund hierfür giebt der Reviewer die allgemeine Nivellirung und Verwiſchung der ſocialen Unterſchiede an, die dem Drama das hauptſächlichſte Anziehungsmittel verliehen hätten; denn mit dem Verſchwinden der maleriſchen Kontraſte und Konflikte im Leben, der ſcharf aus-

[1]) Vgl. Deutſches Theaterarchiv v. 1859. Nr. 35, 36 u. 37.

geprägten Charaktere, mit dem Aussterben der Sonderlinge und originellen Käuze sei zum großen Theil dem Publikum auch der Geschmack ausgegangen, solche drastische Ecken und Kanten des menschlichen Daseins dramatisch dargestellt zu sehen; die feinen geistigen Elemente aber, die den Mangel jenes gesunden dramatischen Nahrungsstoffes im geschriebenen Drama wohl allenfalls ersetzen könnten, seien nicht fähig, Bühnenwirkung zu erzeugen. Alles dieses führt den Verfasser schließlich zu dem Resultate, daß das Theater nicht mehr der Ort sei, um die unsere Zeit am tiefsten bewegenden Ideen zur Darstellung zu bringen, und daß daher höher strebende Geister nothgedrungen auf diese Art und Form, ihre Gedanken mitzutheilen, verzichten müßten.

Daß in dieser Auffassung viel Wahres liegt, wird aus einer Schilderung der heutigen Theater-Zustände Englands, die wir hier zu liefern beabsichtigen, wir glauben mit Klarheit, hervorgehen. Auch in England besucht das Publikum, tout comme chez nous, die Schauspielhäuser nicht mehr, um sich an dem tiefen Gedankenspiele des Dichters, an seiner plastischen Darstellungsfähigkeit innerlicher Konflikte zu erbauen, sondern eben nur des Zeitvertreibes, der Befriedigung sinnlicher Schau- und Spektakellust zu Liebe, oder um irgend ein „first rate"-Talent in einer sogenannten dankbaren Rolle zu bewundern. Nach Wahrheit wird nicht gefragt, und das Aesthetisch-Schöne gilt für Nichts; wenn nur das Stück recht „pikant" und „brillant" über die Bretter schreitet, so erscheint es den weltlichen Richtern unserer Tage gewiß auch ganz „charmant." Das eigentliche Interesse am Theater, das nur da besteht, wo man in ihm noch eine moralische Volksbildungs-Anstalt verehrt, hat dort wie hier der bloßen Amüsements-Passion Platz gemacht, welche die neugierige Menge in Kean's Shakespeare-Aufführungen lockte, wie etwa in den Concertsaal eines auf dem Rücken spielenden Geigen-Virtuosen oder zu den haarsträubenden Körper-Verrenkungen der Reiterbude.

Alle, die ein competentes Urtheil in diesen Dingen haben, erkennen das Traurige solches Zustandes einstimmig an, während

man sonst in England fast über alle Dinge wenigstens zwei Meinungen findet. Aber über die richtigen Mittel zur Besserung und Abhilfe hat man sich dort, ganz so wie hier, vergebens bereits seit Jahren den Kopf zerbrochen. Anfangs der dreißiger Jahre hat selbst das Parlament angefangen, sich um diese Angelegenheit zu kümmern [1]); ein besonders hierzu ernannter Ausschuß verhörte eine Menge wohlunterrichteter Personen, unter Anderen auch die großen Schauspieler Edmund Kean und Charles Kemble; es wurden Berichte erstattet und Vorschläge gemacht; allein da der praktische Sinn der Engländer sich bald genug davon überzeugte, daß es mindestens sehr zweifelhaft sei, ob jemals auf dem Wege der Gesetzgebung oder durch polizeiliche Reglements die Kunst reformirt und gefördert werden könne, so kam es eben doch zu keinen erheblichen Beschlüssen, und Alles rollte ruhig im alten ausgefahrenen Geleise weiter; nur daß das früher behauptete und auch faktisch bestehende Monopol von Drury Lane und Covent Garden inzwischen beseitigt, und in Folge dessen zu London in den letzten dreißig Jahren eine ganze Reihe von (früher höchstens „praeter legem" in höheren Fächern arbeitenden) kleineren Theatern pilzartig aus der Erde geschossen ist, die nun alle das legitime (classische) Drama spielen, auf welches jene beiden großen Bühnen vordem ein ausschließliches Recht geltend machten, obschon der ästhetische Unterschied zwischen dem legitimen Drama und der von jeher der freien Konkurrenz preisgegebenen Burletta immer ein kurioses Problem gewesen ist. Friedrich v. Raumer erzählt in seinem „England im Jahre 1835" (Leipzig, Brockhaus 1836, II. 58), Shakespeare's „Othello" sei z. B. zur Zeit des gedachten Monopols dadurch in eine Burletta verwandelt

[1]) Schon früher einmal, in der Session von 1810 zu 1811, hatte die Theaterfrage heftige Debatten im House of Commons hervorgerufen. Damals handelte es sich um die Ausgabe eines neuen Patents für ein drittes Wintertheater zu London neben Covent Garden und Drury Lane; die Verhandlungen führten jedoch, in Folge der eifrigen Opposition eines Parlamentsmitgliedes, Mr. Whitbread, der bei den Geschäften des Drury Lane-Theaters lebhaft interessirt war, nur zu einem negativen Resultate.

worden, daß zwischen den Coulissen ein Mann am Fortepiano saß und alle Viertelstunden (etwa beim Wechseln der Scenen) ein paar Accorde möglichst leise anschlug[1]).

Solche feine Kunstgriffe und Kriegslisten brauchen freilich die Directoren der kleineren Theater jetzt nicht mehr anzuwenden; Covent Garden (Bow Street) ist schon seit Jahrzehnten fast ausschließlich nur wälschen Sängern noch geöffnet[2]), und Drury Lane (Brydges Street), in dessen Rotunde noch immer Shakespeare's Statue von Sheemaker mit der charakteristischen Inschrift Ben Jonson's:

„He was not for an age, but for all time"

steht, hat sich allmählich in eine ganz gewöhnliche Spektakelbühne für italienische Oper dritten Ranges, lächerliche Pantomimen, Monstre-Promenaden-Concerte des (jüngst erst verstorbenen) Humbug-Virtuosen Mr. Jullien und für bals

---

[1]) Nach dem in diesem Jahre schon in zweiter Auflage erschienenen Werke John William Cole's: „the life and theatrical times of Charles Kean (London bei R. Bentley, 2 Vol.)," welches mit einer summarischen Geschichte des englischen Theaters anhebt, besaß London im Jahre 1811, bei einer Einwohnerzahl von 1,009,546 Seelen, überhaupt erst elf patentirte Theater: Drury Lane und Covent Garden ohne Zeitbeschränkung, Haymarket mit der Clausel, nur im Sommer spielen zu dürfen, und acht andere kleinere Bühnen, die blos zu gewissen Zeiten und für gewisse Vorstellungen offen zu sein die Erlaubniß hatten. In dieser Liste war jedoch die italienische Oper nicht mit eingeschlossen, die schon damals, als ein exotisches Gewächs, den Vorzug einer Ausnahmestellung genoß. Dagegen zählte man 1859 bei fast 2½ Million Einwohner mindestens 28 Bühnen in der Hauptstadt, also mehr als in dem freilich nur halb so großen Paris, was doch vorzugsweise in den Theatern lebt. (S. Cole Vol. I, S. 10—11.)

[2]) Die letzte glorreiche Zeit für das classische Drama in diesem Theater fiel in die Saison von 1810 zu 1811. Damals brachte es noch sämmtliche Stücke Shakespeare's mit Künstlergrößen, wie Mrs. Siddons, Mrs. Jordan, Mrs. Charles Kemble, Mrs. H. Johnston, Mrs. Dickens, Mrs. Davenport, Mrs. Liston, Mrs. Gibbs, Miß Bolton und Miß S. Booth, John und Charles Kemble, Charles Young, Liston, Emery, Fawcett, Farley, Munden, Blanchard, Simmons und Richard Jones, zur Aufführung, einem Ensemble, wie es die Welt wohl schwerlich jemals wiedersehen wird. (S. Cole, I, 33.)

masqués verwandelt. Erst der gegenwärtige Besitzer des Theaters, Mr. E. T. Smith, verstand es, demselben im Mai 1859 durch eine mit vortrefflichen Stimmkräften [1]) ausgerüstete italienische Oper und durch frischen Aufputz wieder ein gewisses Lüstre zu verleihen, so daß der alte demokratische Drury es von Neuem wagen konnte, dem aristokratischen Covent Garden auch in der hohen Gesellschaft eine respektable Concurrenz zu machen. Zur Zeit ist freilich die italienische Truppe wieder zersprengt, und die Bühne dient daher vorläufig abermals vorzugsweise der Pantomime und andern unbedeutenden Allotriis. Shakespeare ist, so viel wir wissen, seit 1851, wo Macready hier ausnahmsweise den Macbeth gab, in diesem Musentempel nicht wieder erschienen. Die italienische Truppe, welche bis vor Kurzem in Covent Garden ihre Vorstellungen gab, stand unter Leitung des umsichtigen Mr. Guy; dann aber haben ihn zwei englische Gesangsgrößen, Miß Louisa Pyne (Sopran) und Mr. W. Harrison (Tenor) abgelöst, welche seit dem verflossenen Herbst im Bunde mit dem sehr tüchtigen Barytonisten Mr. Santley und einem ausreichenden Personal für die untergeordneteren Partieen hauptsächlich durch die von Henry F. Chorley in's Englische übersetzte „Dinorah" Meyerbeer's große Anziehungskraft auf das Publikum ausübten. Von dieser Zeit ab hat das Theater auch seinen altehrwürdigen Namen: „the Royal Italian Opera" in den dem britischen Ohre noch wohlklingenderen: „the Royal English Opera" umgetauft. Es ist abzuwarten, wie lange diese nationale Phase dauern wird [2]), die eben doch nur aus dem in England so überwiegend zur Geltung kommenden Bedürfniß nach neuen Moden hervorgegangen zu sein scheint und überdies bereits im November vorigen Jahres durch den unvermeidlichen

---

[1]) Darunter ein Sgr. Mongini mit dem herrlichsten Tenor, der vielleicht je auf der Bühne gehört worden, aber leider! aller Schule entbehrt.

[2]) Jetzt eben, im Mai, taucht der alte Titel wiederum auf. Mr. Guy hat von Neuem eine vorzugsweise aus Italienern zusammengesetzte Truppe für Covent Garden beisammen, worunter neben Mad. Miolan Carvalho aus Paris und Frl. Csillag aus Wien die Namen Grisi, Gardoni, Mario und Ronconi figuriren.

„Trovatore," mit der sehr vortrefflichen Miß Parepa als Leonora, dem angenehmen Tenoristen Mr. Haigh mit der süßesten Stimme von der Welt als Manrico und dem in allen Sätteln gerechten Mr. Santley als Conte di Luna, an die alten Traditionen des Theaters wieder angeknüpft hat. Jedoch ist im Dezember auch schon eine echte englische Originaloper, „Victorine," von Mr. A. Mellon's Composition (Text von Falkoner) hier mit Beifall gegeben worden.

Das vornehmste von allen Londoner Theatern, Her Majesty's theatre auf dem Haymarket, welches nur dem italienischen Opern- und Ballet-Cultus dient, war längere Zeit geschlossen, ist indessen jetzt unter dem Scepter eines Mr. Smith mit den Damen Borghi-Mamo, Cabel und Tietjens als erste Sängerinnen und Giuglini als Tenor wieder eröffnet worden. Der frühere, übrigens bankerott gewordene Pächter, Mr. Lumley, pflegte seinem Personal ungeheure Gagen zu zahlen und hatte deshalb auch immer so ziemlich das Beste, was unter der Sänger- und Tänzerwelt augenblicklich aufzutreiben war. Hier feierten früher die Catalani, Pasta, Sontag, Grisi und Lind, sowie die Herren Naldi, Rubini, Ivanoff, Tamburini, Mario und Lablache ihre höchsten Triumphe. Auch Johanna Wagner hat in diesen Räumen gesungen. Das jetzige Haus stammt von 1790, wurde indessen erst 1820 völlig fertig. Die innern Verhältnisse geben denjenigen der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 80, die Tiefe 62 Fuß. Die fünf Logenränge (210 Logen enthaltend), von denen die drei ersten fast ausschließlich nur im Besitz der nobility sind und für die meist vom Februar bis August dauernde Saison pro Loge 150 bis 400 Guineen kosten, fassen 1000 Personen, Parterre (pit) und Galerie zusammen ungefähr 1600. Die fashionabelste Zeit beginnt erst nach Ostern, von wo ab dreimal wöchentlich (sonst nur zweimal) gespielt zu werden pflegt.

Haymarket, das dritte Theater London's nach althergebrachter Rangordnung, wobei Her Majesty's nicht mitgerechnet wird, 1767 vom berühmten Architekten Floote errichtet und seit

dem 4. Juli 1821 zuerst für das höhere Drama bestimmt, giebt doch gegenwärtig meist nur Singspiele, Uebersetzungen aus dem Französischen, nationale Spektakelstücke und eine besondere Gattung dreiactiger bürgerlicher Schauspiele, von denen blos eines: „an unequal Match" von Tom Taylor, das unlängst als Novität hier erschien, höheren Werth verrieth. Die Bühne steht unter der Direktion des verdienstvollen Komikers Buckstone, neben welchem sich der jüngere Mr. Charles Mathews, seine Gattin, Mr. Howe, Henry Farren, Miß Amy Sedgwick, Mrs. White, Mrs. Wilkins und Mr. Compton auszeichnen. — Das Lyceum theatre (Wellington Street, North Strand), ein kleines, aber elegantes Haus, vormals unter der Direktion eines Mr. Falconer und neuerdings von der tüchtigen Schauspielerin, Madame Céleste, geleitet, liefert kleine Comödien, Farcen und Burlesken aus der fruchtbaren Feder des Mr. J. R. Planché; doch läuft hin und wieder, wie in Haymarket, so auch hier, ein Shakespeare'sches Stück mit unter [1]). Die Truppe ist gut, und Miß Julia St. George und Fanny Baker, sowie die Herren Granby, Suter, Robert Borby, Marshall, Rouse (als komischer Sänger sehr ergötzlich) ꝛc. wissen in der That ihr Publikum, welches zu dem gewählteren der Hauptstadt gehört, gut zu unterhalten. Eine durch natürliche Grazie, Lebendigkeit und Toilettenelegans, sowie früher auch durch eine sehr wohlgebildete Stimme ausgezeichnete Schauspielerin, Mad. Vestris, wurde dem Theater am 8. August 1856 durch den Tod entzogen. Sie war die Tochter des wohlbekannten Kupferstechers Bartolozzi und heirathete, erst 16 Jahre alt, den damaligen ersten Tänzer und Balletmeister am King's theatre (Haymarket), Armand Vestris. Zuerst trat sie als Sängerin auf, spielte dann in Paris in der französischen Tragödie und Comödie, trennte sich dort von ihrem Gatten und kehrte 1819 nach England zurück, wo sie abwechselnd in Drury Lane und Covent Garden spielte

[1]) Zur Zeit spielt die französische Opern-Gesellschaft eines Mr. Laurent daselbst. Direktor ist Mr. William Brough.

und namentlich in einer dem Mozart'schen Don Juan nachgeahmten Burleske: „Giovanni in London," sowie in ähnlichen Stücken leichter Gattung außerordentliche Sensation machte. 1829 pachtete sie das Olympic theatre und metamorphosirte es sofort in einen der fashionabelsten Londoner Kunsttempel. Nachdem sie 1838 ihren zweiten Gatten, den Schauspieler Charles Mathews, geheirathet und das eben gedachte Theater an Mr. Planché überlassen, auch Amerika für ein Jahr besucht und dann als Pächterin von Covent Garden in Folge der allzuweit getriebenen Ausstattungsverschwendung schlechte Geschäfte gemacht hatte, eröffnete sie 1847 mit ihrem Gemahl das Lyceum theatre, wo ihr Stern auf's Neue aufging, obwohl sie selbst hier nur seltener spielte und mehr den Direktionsarbeiten, sowie insbesondere der Aufsicht über die Garderobe lebte, einem Geschäftszweige, den sie besser als irgend sonst Jemand verstand. Ihr letztes Auftreten erfolgte am 26. Juli 1854 in der aus dem Französischen der Mad. de Girardin („La joie fait peur") übersetzten Comödie: „Sunshine through Clouds[1])." Da sie in London eine der beliebtesten Schauspielerinnen der Neuzeit war, so glaubten wir etwas länger bei ihr verweilen zu dürfen.

Ueber das Royal Princess's und Sadler's Wells theatre, die sich bis vor Kurzem beide vorzugsweise mit Shakespeare beschäftigten, werden wir später ausführlicher berichten. — Das Royal St. James's theatre (King Street), erbaut im Jahre 1836 für den damals sehr populären Tenor-Sänger John Braham († 17. Februar 1856), dann dem Buchhändler Mitchel gehörig und jetzt von Mr. F. B. Chatterton gepachtet und von Miß Wyndham dirigirt, hat es

[1]) Vgl. Cole, life of Ch. Kean, II. p. 181—183. Ihr größtes Verdienst bleibt die erste Wiederherstellung des echten Shakespeare'schen „Sommernachtstraums" während ihres Direktorats in Covent Garden; von den Zeiten Karl's II. ab war derselbe dem englischen Publikum nur noch in scheußlichster Entstellung als ein blödsinniges Maskenspiel oder als opera buffa bekannt. Sogar Garrick pflegte das Drama unter dem Titel: „the Fairies" mit italienischen Sängern zu travestiren (s. ebendaselbst II, 196 f.).

hauptſächlich mit der fremdländiſchen Muſe zu thun. Hier fanden 1852 und 1853 die deutſchen Vorſtellungen ſtatt, in denen Emil Devrient (mit ſeinem ausgezeichneten Hamlet großes Glück machend), Ludwig Deſſoir, Lina Fuhr und Frau Stolte mitwirkten; dann kamen die Franzoſen unter Frédéric Lemaitre's Leitung, und auch die Rachel hat daſelbſt ihre Triumphe gefeiert. Hiernächſt florirte die franzöſiſche komiſche Oper in dieſem Hauſe, während es jetzt, einem bunten Allerlei von engliſchen Comödien, Burlesken und Balleten geöffnet, ſeinen ariſtokratiſchen Charakter nichtsdeſtoweniger beizubehalten weiß. Gute Schauſpieler ſind hier: Mr. Leigh Murray, John Warner, S. Emery, Charles Young, Mrs. F. Matthews, Miß Katherine Hickſon und Miß Arden, eine tüchtige Sängerin Miß St. Caſſe, während die auch in Deutſchland bekannte Miß Lydia Thompſon das Sylphidenfach höchſt grazieus vertritt. — Es folgt das Adelphi theatre (Strand, No. 411), auch New theatre Royal genannt, zum Unterſchiede von dem alten „Little Adelphi," welches, am 17. November 1806 dem Publikum eröffnet, obwohl eins der kleinſten und unbequemſten Londoner Theater, ſich doch lange Zeit in beſonderer Gunſt zu erhalten verſtand. Es hatte ſein ganz ſpecifiſches Auditorium, ſeine eigenthümliche Art von Schriftſtellern, Comödien und Acteurs. Glühendheiße Melodramen, Burlesken, Familienrührſtücke und lärmende Farcen zum Ohrenzuhalten bildeten das Hauptfutter, welches dort allabendlich dem dankbarſten Publikum von der Welt aufgetiſcht wurde, und zwar faſt immer von Schauſpielern, die ihres Gleichen ſuchten. Wir nennen hier nur den älteren Charles Mathews, eine wahre Chamäleonsnatur, die Alles fertig brachte, ſogar das Bauchreden († 1835); Frederick Yates, in der Nachahmung faſt eben ſo groß als Mathews († 1842); dann deſſen überaus liebenswürdige Gattin, die 1817 als Miß Brunton zuerſt das Covent Garden-Theater betrat und, obwohl längſt-zurückgezogen, noch lebt; ferner Mrs. Keeley, Mr. T. P. Cooke, Wilkinſon, Paul Bedford und Wright, welche Letzteren der Adelphi-Bühne bis auf den

heutigen Tag angehören. Im Jahre 1844 wurde Benjamin Webster Besitzer derselben und stellte Mad. Céleste als Direktorin an. Sein größtes Geschäft machte er zwischen 1848 und 1852 mit Buckstone's „Green Bushes," einem Stücke ganz im Adelphi-Geschmack, welches über 400 Vorstellungen an diesem Orte erlebt hat. Man erzählt die amüsante Anekdote, daß ein alter Seemann, Habitué des Theaters, bevor er nach China segelte, die „Green Bushes" im Adelphi sah, und als er von dort zurückkehrte, waren es wieder die „Green Bushes," die ihn hier empfingen. Das Stück wurde fast ohne Unterbrechung vier Jahre hindurch gespielt. Man denke sich dagegen ein deutsches Publikum, dem ein Theaterdirektor solche Ausdauer zumuthete! Am 2. Juni 1858 wurde zum letzten Male im alten Hause gespielt, das neue, sehr elegant eingerichtete, aber noch im Dezember desselben Jahres eröffnet. Es arbeitet nach wie vor in Melodramen, extravaganten Farcen und in Bearbeitungen französischer Waare mit fou-rire-Effekten und möglichst leichtfertiger Moral, obwohl sonst, zum Preise der englischen Sitten sei es gesagt, Stücke mit der Pointe, daß Jeder nach des Anderen Weib begehrt, sich in diesem familienhaften Lande noch immer keiner absonderlichen Popularität zu erfreuen pflegen. Die höchst possirlichen Komiker Bedford, Wright und Selby üben noch immer ihre magnetische Kraft aus; auch ein Mr. William Smith gefällt durch sein lebhaftes Spiel, und der Direktor Webster muß als gediegener Charakterdarsteller ebenso gerühmt werden wie Mr. und Mrs. Alfred Wigan, Miß Woolgar und Mr. Toole. — Astley's Royal Amphitheatre (Westminster Bridge Road) gehört jetzt zu den besuchtesten Bühnen Londons, wenngleich es sich hier nur um Reiter-, Seiltänzer-, Akrobaten- und Clowns-Kunststücke handelt, die aber freilich mit seltener Pracht und Perfektion in Scene gehen und dem übrigen, nach solcher Speise dürstenden Europa zum Muster dienen können. Der jetzige Direktor heißt Cooke.

In allen diesen Theatern, mit Ausnahme von Sadler's Wells, das schon zu den billigen Vergnügungsorten gezählt

werden muß, schwankt der Eintrittspreis zwischen einer Guinee (7 Thlr.) und vier Shilling (etwa 1 Thlr. 5 Sgr.) für den Logen- und Parquet- (Stall-) Sitz. Die höchsten Preise zahlt man in Her Majesty's theatre und in Covent Garden, wo selbst der Galerieplatz noch 5, das Parterre 10½ Shilling kostet. Dann kommen das St. James's theatre mit 10½ und das Princess's theatre mit 6 Shilling für den Parquet-Sitz, während die übrigen Theater ersten Ranges, selbst Drury Lane und Haymarket nicht ausgenommen, nur 5 Shilling für die besten Plätze nehmen, Astley's Amphitheatre sich gar mit vieren schon begnügt.

Wir begeben uns nun in die wohlfeilere Region des Londoner dramatischen Kunstlebens. Das Olympic theatre (Wych Street), 1805 erbaut, muß als das Hauptasyl für die niedere und groteske Posse bezeichnet werden, worin namentlich der Director Mr. F. Robson[1]) excellirt; man kann ihm das Lob nicht versagen, in einigen der meist nur für ihn zugeschnittenen Stücke eine überraschende Naturwahrheit zu entfalten. Neuerdings haben hier die Komödien „a doubtful victory," „payable on demand" und „the babes in the wood" von einem Mr. Byron sehr gefallen, lauter amüsante Waare, für ein oberflächliche Zerstreuung suchendes Publikum ganz empfehlenswerth. — Das Marylebone theatre (Church Street, Paddington) ist ein anständiges Haus mit guter Truppe unter Leitung eines Mr. J. H. Cave, gleichfalls leichte Unterhaltung bietend. Auf decorative Effekte wird auch hier viel verschwendet. — Das Strand theatre (Strand No. 168), klein, doch hübsch eingerichtet, dient vorzugsweise dem Vaudeville, in welchem ehemals die Talente der Mrs. Sterling und des alten Mr. William Farren, der von 1818 bis 1855 der entschiedene Liebling der Londoner Theaterfreunde gewesen, excellirten, und jetzt die Herren J. Clarke und James Rogers, sowie die Damen Charlotte Saunders und M. Oliver noch immer mit exquisitem „fun" aufwarten. Auch hier florirt zur

[1]) Der Mitpächter heißt W. S. Emden.

Zeit hauptsächlich die Muse des Herrn Byron, den die gesammte Londoner Tageskritik für einen der besten Autoren von Burlesken (extravaganzas) hält. Sein „the very latest edition of the Lady of Lyons," eine Satyre auf Bulwer's Drama, fand im verflossenen Sommer großen Beifall. Das Theater steht unter der Direction einer Miß Swanborough. — Endlich nennen wir hier noch das Soho-theatre (Dean Street No. 73), welches wenigstens früher unter dem Namen New English Opera House ein gewisses Ansehen genoß. Die gefeierte dramatische Künstlerin, Miß Kelley, hat es als eine Schule für das nationale Drama unter der Erwartung gegründet, daß der verstorbene Herzog von Devonshire und andere Glieder der höchsten Aristokratie das junge Institut unter ihren einflußreichen Schutz nehmen würden. Allein diese Spekulation reüssirte nicht, und vor etwa neun Jahren wurde die Bühne daher nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten einem andern Vorhaben gewidmet, nämlich der Darstellung englischer Originalopern, die bekanntlich ein langes Ahnenregister bis jetzt noch nicht aufzuweisen haben. Gegenwärtig aber dient das Theater auch diesem Zwecke nicht mehr; es ist gänzlich gesunken und wird, immer nur auf kurze Zeit, an Jeden verpachtet, der es eben zu irgend einem Zwecke nehmen will. Ein Mr. Mawbray hat es zur Zeit inne und läßt von einer sehr mäßigen Truppe Pantomimen und Farcen darin aufführen, wofür er sich im Parterre einen Sixpence und auf der Galerie gar nur die Hälfte zahlen läßt. Sic transit gloria mundi! Früher kosteten hier, wie in den vorgedachten drei Häusern heute noch, die ersten Plätze 3 und 2½ Shilling für den ganzen Abend, während man von 9 Uhr Abends ab, wie fast in allen englischen Theatern Sitte ist, nur den halben Preis entrichtet. — Es folgen hierauf einige Zwei-Shillings-Bühnen, nämlich: 1) das im Renaissance-Styl neudekorirte Royal Surrey theatre (Blackfriars Road), dessen Direktoren, Shepherd und Creswick, sich seit mehreren Jahren eifrigst bemühen, dem südlichen Theile Londons eine höhere Gattung dramatischer Unterhaltung zu bieten, als sie den unfashionablen Regionen des Stadtcolosses sonst zu

Theil zu werden pflegt. Hier gab man im October 1859 eine neue dreiactige Tragödie: „the Bridal of Beatriz," in welcher der deutsche Zuschauer Lessing's Emilia Galotti, auf spanischen Boden verpflanzt, bald genug wiedererkannte. Miß Sarah Thorne spielte die Beatriz Novarra (Emilia), Miß Edith Heraud die Counteß Osaria (Gräfin Orsini) recht tüchtig, wie denn auch Mr. Creswick den Esteban Novarra (Odoardo Galotti), Mr. B. Potter den Duque de Cardenas (Prinzen), der hier am Schluß vom alten Novarra ermordet wird und zu den Füßen der Osaria stirbt, sehr effektvoll darstellten. Uebrigens versucht sich auch diese Bühne öfters an Shakespeare, und im Sommer des vergangenen Jahres hat ein neuer Tragöde, Mr. Bezin, auf diesen Brettern als Hamlet und Macbeth debütirt, dessen intensive Begabung die Kritik anerkannte, obwohl der junge, weder mit einer imponirenden Figur, noch mit einem gewaltigen Organ ausgerüstete Künstler noch keinen durchgreifenden Erfolg zu erringen vermochte. 2) Queen's theatre (Tottenham Street, Tottenham Court Road), das vormals unter der Direction der anmuthsvollen Schauspielerin Mrs. Nisbett († am 18. Januar 1858 als Lady Boothby)[1]) sich

---

[1]) Namentlich ist es der unwiderstehliche Zauber ihres fröhlichen Lachens, der noch heute bei allen älteren Theaterfreunden Londons im frischesten Andenken steht. Ihr Leben bot einen so auffallenden Wechsel des Schicksals dar, daß es in seinen Hauptumrissen hier kurz erzählt werden mag. Beweist es doch zugleich auch, wie praktisch die sonst gesellschaftliche Verhältnisse mit angeborenem aristokratischem Geiste sehr rigoros und prüde auffassenden und namentlich allen Berührungen mit nicht ganz unbedenklichen socialen Positionen gern aus dem Wege gehenden Engländer über die Verwerthung eines wirklichen Talents denken. Niemand fand in der seltsamen Carrière der Künstlerin ein Arges, ebenso wenig wie man jenen nachgeborenen Sohn eines Lords, der durch Verschwendung tief in Schulden gerathen und außer Stande, sich bei dem theuern Horse Guards-Regiment ferner zu halten, darum tadelte, daß er für einige Jahre das einträgliche Geschäft eines Londoner Cabman (Droschkenkutschers) betrieb, bis er sich wieder soweit in die Höhe gearbeitet hatte, um sein Capitanat bei den Horse Guards auf's Neue kaufen zu können. So lange er Droschke fuhr, schied er aus seinem Gesellschaftskreis aus, um sofort in denselben zurück-

vielen Beifalls erfreut hat, jetzt aber, von C. J. James geleitet, trotz seiner äußerlichen Eleganz sehr heruntergekommen ist. 3) Das Great National Standart theatre (Shoreditch), ein geschmackvolles, für 4,300 Personen Raum bietendes Haus. Was das Adelphi theatre seiner Situation entsprechend für die Stadttheile des Strand und West-End ist, das soll diese Bühne dem East-End sein. Dem Eastern Counties Railway-station house (Bahnhof) gerade gegenüber gelegen, sieht man das Theater allabendlich brechend voll; der Pächter (englisch: lessee), Mr. John Douglaß, früher Pächter des Marylebone theatre, hat ein ganz leidliches Personal zusammen gebracht, allein über das gewöhnliche Niveau der dramatischen Unterhaltung ragt seine erst seit 1850 bestehende Bühne meistens doch auch nicht hinaus.

Wir haben endlich noch einige Theater zu erwähnen, wo selbst in den Logen nur ein Shilling, im Pit gar nur ein Sixpence (5 Sgr.) gezahlt wird; es sind dies: das Victoria theatre des Mr. Towers, früher Cobourg theatre genannt (Waterloo Bridge Road, Lambeth), welches bald nach seiner Eröffnung im Jahre 1818 der erste Schauplatz für das emi-

---

zukehren, nachdem die Droschke hinlängliches Geld zusammengefahren hatte. — Unsere Künstlerin also war, am 1. April 1812 geboren, die älteste Tochter des Lieutenants im 52. Infanterieregiment Frederick Hayes Macmara, der sie, noch nicht 14 Jahre alt, Schauspielerin werden ließ, da sie schon als Kind ein außerordentliches Talent verrieth, und seine Vermögensumstände zerrüttet waren. 1831 heirathete sie, bereits damals im Lustspiel als ein Stern erster Größe anerkannt, den Capitain John Alexander Nisbett von den Life Guards, kehrte jedoch schon nach wenigen Monaten, da ihr Gemahl ihr durch einen plötzlichen Tod geraubt ward und ihr keine Subsistenzmittel hinterließ, zur Bühne zurück, von wo sie der Baronet Sir William Boothby von Ashbourne Hall abermals zum Altar führte. Allein auch er starb schon nach 3 Jahren, und sie sah sich genöthigt, zum dritten Male ihre Zuflucht auf den Brettern zu suchen, bis ihre wankende Gesundheit den Rückzug zu einem stillen häuslichen Leben im Kreise ihrer Mutter und Geschwister, die sie sämmtlich kurz nach einander begrub, dringend gebot. Das ist der Lebensabriß der Künstlerin, die so viel Fröhliche gemacht hat! (S. Cole, life of Ch. Kean, II. 230.)

nente Talent von Clarkson-Stanfield war, und wo auch Edmund Kean einst für 50 Pfund Spielhonorar seinen berühmten Richard III. und Othello vorführte, jetzt nur noch ein ächtes Galerie-Theater für melodramatische Machwerke der niedrigsten Art; ferner das City of London theatre (Norton Folgate), 1837 für die berühmt schöne Schauspielerin Mrs. Honey errichtet und dermalen von den Herren Johnson und Nelson Lee geleitet; der Britannia Saloon des Mr. Lane (High Street No. 188, Hoxton)[1]) und der Grecian Saloon (Eagle Tavern, City Road), das am besten administrirte und beliebteste von den überaus zahlreichen Kneipentheatern Londons, deren vollständige Liste wir unsern Lesern ersparen wollen[2]). Die in der That gar nicht üble Truppe eines Mr. Conquest, aus der besonders die Herren Mead und Sinclair, sowie Miß Amelia Conquest hervorragen, giebt hier Opern, Ballets und Farcen mit einem sehr anständigen Garderobe- und Dekorations-Apparat. Der Parterre-Platz kostet zwar einen Shilling, allein darin steckt zugleich auch der Preis für ein refreshment-ticket zum Betrage eines Sixpence. Der Eigenthümer sorgt also nicht blos für die geistige, sondern auch für die körperliche Nahrung seiner Gäste. — Zum Schluß mag noch eine Sixpence-Bühne die Revue passiren, welche ihren Parterre- und Galerie-Kunden sogar für fourpence und twopence (3 Sgr. 4 Pf. und 1 Sgr. 8 Pf.) aufspielt: es ist dies das Royal Pavilion theatre von John Douglaß (Whitechapel Road No. 85), das 1856 abbrannte, aber bereits wieder in melodramatischen Kunstwerken unterster Gattung rüstig fortarbeitet[3]). Auch hier läßt indessen

---

[1]) Jetzt „New Britannia theatre" genannt.

[2]) Zu nennen wären hier etwa noch: der Royal Alhambra Palace (Circus, Leicester Square) des Mr. T. M'Collum, das Albert and Garrick theatre, wo während der letztverflossenen Weihnachtszeit ein Mr. Holloway sogar Hamlet, Othello und Richard III. unter den tollsten Hanswurstiaden gab, und das Effingham theatre eines Mr. Bird in Whitechapel Road.

[3]) Zur Zeit hat sich eine Operngesellschaft dort etablirt.

die Scenerie Nichts zu wünschen übrig. So kam unter Anderem in einem während des vorigen Sommers zum ersten Male aufgeführten dreiactigen Stücke: „the mountain-cataract" ein Schlußtableau vor, welches durch einen colossalen wirklichen Wasserfall die größte Anziehungskraft auf das Publikum ausübte.

In der Provinz giebt es, mit alleiniger Ausnahme des Theatre Royal in Dublin, keine einzige irgendwie nennenswerthe Bühne; selbst Riesenstädte, wie Manchester, Birmingham, Liverpool, Glasgow, haben kein stehendes Theater, geschweige denn jemals Einfluß auf die Entwickelung des englischen Drama's geübt[1]). Bald ist es eine verlaufene wälsche Truppe, die diese lediglich commerciellen „money-making towns" am Abend unterhält, bald tanzt ihnen eine Guineenlüsterne französische oder russische Ballet-Nymphe etwas vor, bald giebt's heimische Possenspiele, Weihnachts-Pantomimen, von denen Kohl in seinen Reisen in England und Wales so viel Erbauliches zu erzählen weiß, Spektakelstücke nach französischen Mustern, von keinem fashionable besucht, weil es nach dem so überaus strikten englischen Anstands-Katechismus de mauvais genre ist, auf britischem Boden irgendwo anders als in London seine theatralische Schaulust zu befriedigen. Wenn man freilich den Londoner Theater-Moniteur, die seit 1837 etablirte „Era" (by Frederic Ledger, Sole Proprietor) liest, so lauten die Nachrichten aus der Provinz ganz anders, und man staunt über die Menge und Vortrefflichkeit der Schaubühnen, welche England hiernach aufzuweisen hat. Nicht weniger als 25 Provinzialstädte schmücken ihren Thalientempel mit dem stolzen Beiwort:

---

[1]) In früheren Zeiten hatten die Theater zu Dublin, Edinburgh, Bath und Liverpool wenigstens die Bedeutung von Vorbereitungsanstalten für die Londoner Bühnen, die sich aus dem Personal dieser Provinzialstädte zu rekrutiren pflegten; allein auch dieses Prestige ist ihnen jetzt verloren gegangen, seitdem das raschlebige Zeitalter unter Anderem auch die alte gute Gewohnheit hinweggespült hat, daß erst ein jahrelanges Vorstudium zu der Ehre, auf einem Theater Londons zu spielen, berechtige. (Vgl. Cole, life of Charles Kean, I. 13.)

„Royal." Dublin, Glasgow und Liverpool haben 5, Briſtol 4, Mancheſter, Sheffield, Newcaſtle und Belfaſt 3, Southampton, Leeds, Cork, Brighton, Birmingham, Edinburgh, Plymouth, Sunderland und Aberdeen 2 Theater, und die Städte mit einem Theater nehmen gar kein Ende. Es iſt wohl nicht zu verwundern, daß in einem ſo vorzugsweiſe induſtriellen Lande, wie England es iſt, auch die Reklame in Bühnenangelegenheiten, bei denen ſie von jeher ſo recht eigentlich zu Hauſe war, nicht fehlen kann.

Sieht man es aus allen dieſen einzelnen Zügen nicht klar heraus, daß die Bühne für das engliſche Volk überhaupt von weit geringerer Bedeutung iſt, als in irgend einem unſerer Continentalſtaaten? Von der Kunſtbegeiſterung der Griechen findet ſich bei jenen praktiſchen Nordinſulanern natürlich keine Spur. Sie begnügen ſich mit dem ſtolzen Bewußtſein, der Welt den größten Dramatiker aller Zeiten, William Shakeſpeare, gegeben zu haben; in der raſtlos nach materiellen Gütern jagenden Gegenwart aber haben ſie mehr zu thun, als an die Hebung der Schauſpielkunſt zu denken. Sie wiſſen, London beſitzt mindeſtens ein Dutzend Theater, wo man Alles, was das Herz des Einzelnen, ja ſelbſt des Fremden etwa begehrt, mit der raffinirteſten äußerlichen Pracht, mit Maſchinerie- und Decorations-Effekten aufgetiſcht bekommt, wie ſie in höherer Vollkommenheit ſonſt nirgends gefunden werden; cela ſuffit: wer Anderes noch beanſprucht, der fülle ſeinen Beutel mit Geld, reiſe nach dem in ſentimentalen Melodieen und unpraktiſchen Ideen ſchwimmenden Continent und mache ſich mit guten engliſchen Sovereigns auch die Kunſt der dort hauſenden inferieuren Menſchenracen unterthänig! —

Daß wir bei dieſer Schilderung des engliſchen Charakters nicht übertreiben, dafür rufen wir Bulwer als Zeugen auf. Er ſagt in ſeinem „England und die Engländer" (Buch IV. Kapitel 5.): „In Frankreich iſt die Kurzweil etwas Nothwendiges, während ſie bei uns nicht einmal recht ein Luxus iſt. „L'amusement est un des besoins de l'homme," hat Voltaire

bemerkt. Oui, Monsieur de Voltaire — de l'homme français. In England sind wir, Dank unseren Steuern, noch nicht so weit gekommen, die Vergnügungen zu unseren unumgänglichen Bedürfnissen zu rechnen." Uebrigens trägt auch die in England hauptsächlich unter den Anhängern der Low-church und bei vielen dissenters sehr häufig gefundene religiöse Prüderie nicht unwesentlich dazu bei, daß es mit den Theatern nicht vorwärts gehen will, und das fashionable Publikum noch immer auf dem Standpunkte der Gesetzgebung Georg's II. steht, welche „Schauspieler, Landstreicher und anderes Gesindel" (vagabonds and rogues) in eine Linie stellte. Noch 1834 oder 35, wo das Parlament über die Schauspielfrage debattirte, äußerte ein ehrenwerthes Mitglied des Unterhauses, Mr. Rotch: „Die Theater sind zu Nichts da, als Schauspieler zusammen zu bringen, einen elenden Auswurf von Menschen, welche kein anderes Mittel haben, sich zu ernähren; und für eine solche Klasse von Menschen sollen wir uns abmühen und Gesetze geben?"

Man würde indessen Unrecht thun, wollte man das religiöse Vorurtheil vieler englischen Familien gegen die Bühne als aus einem falschen Christenthum und einem völligen Mißverstehen der Kunst hervorgegangen auffassen und demnach schlechterdings verdammen. Der Schund der dramatischen Literatur, den das britische Theater allabendlich zur Nachtkost aufsetzt, erklärt vielmehr allerdings den Prinzipien des Guten, Wahren und Schönen so unverhohlen den Krieg, daß selbst heiter gesinnte Freunde des Theaters wohl bedenklich werden können, ob es anständig sei, Frau und Töchter an so flachen Vergnügungen Theil nehmen zu lassen. Wie roh und das zartere Gefühl beleidigend ist nicht schon die stoffliche Zusammensetzung eines Theaterabends selbst auf den gediegensten Bühnen Londons! Ueberall pflegen zwei große Stücke auf einmal gegeben zu werden, und gewöhnlich folgt die ausgelassenste Pantomime einem ernsten Vorgänger. Kohl sah 1843 in Coventgarden König Lear nach einer Beethoven'schen Symphonie, die als Ouvertüre dazu gespielt worden war; während alle Zuschauer noch von der Trefflichkeit der

Dichtung und der Darſtellung tief ergriffen daſaßen, erſchallte auf einmal jene ſchrillende wohlbekannte Punch[1]) = Pfeife durch die weiten Räume des Kunſttempels, und ſofort begann die abgeſchmackteſte Pulcinell = Ouvertüre, welcher die tolle Weihnachts = Pantomime: „Harlequin, König Johann und die Magna Charta" auf dem Fuße folgte. In Birmingham, dem Paradies der nützlichen Künſte, hatte derſelbe Reiſende folgendes dramatiſche Ragoût zu verdauen: zuerſt Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig, in deſſen Zwiſchenacten Fanny Cerito Krakauiſche, Lithauiſche und Zigeuner=Tänze zum Beſten gab, und zum Schluß ein Londoner Bajazzoſtück, „the new footman" (der neue Bediente), das von Platitüden, groben Witzen, Knie= und Rippenſtößen ſo voll war, wie ein Sack von Nüſſen, nichtsdeſtoweniger aber das Publikum herrlich unterhielt. Friedrich von Raumer ergötzte ſich 1835 in London an Beethoven's Fidelio, worin die Malibran die Titelrolle ſang, und wurde dann durch die unmittelbar darauf folgende breit=langweilige Farce: „turning the tables," die überdies nur ſehr mittelmäßig geſpielt ward, zu verzweifeltem Rückzug aus dem entweihten Tempel der Thalia gedrängt. Mir ſelbſt ſervirte man 1853 im „Princess's-theatre den „Macbeth" und hinterher das dreiactige Drama „Marco Spada," nach der Scribe=Auber'ſchen Oper von einem Mr. Palgrave Sampſon zurechtgeſtutzt, deſſen geiſtreiche Ader ſich zu Shakeſpeare verhält, wie etwa das Strauß= und Lanner=Gedudel zu Gluck's und Mozart's Melodieen. Ein ferneres Zeugniß für den rohen Geſchmack, der die engliſche Bühne bis auf den heutigen Tag noch immer beherrſcht, bietet die Erfahrung, daß ſtets das Ueberladene, die chargirten Rollen am beſten gegeben werden, daß ſowohl Sänger wie Schauſpieler, was ſchon Fürſt Pückler mit Recht ſtark gerügt hat, ganz unmäßig zu ſchreien pflegen, und daß namentlich die beliebteſten Komiker, wie z. B. Buckſtone in Haymarket, im Grunde dadurch am meiſten ziehen, weil ſie für die verſchiedenartigſten Charaktere immer ganz dieſelben

[1]) Der engliſche Pulcinello.

Mittel anwenden, in allen Rollen gleichmäßig grunzen, stöhnen, sich drehen und wenden, die ihnen innewohnende vis comica also nicht zu feiner Individualisirung und Charakterzeichnung, sondern zu einem rüpelhaften Stereotypspiel verbrauchen. Abgesehen aber von den Ohrfeigen, die dem ästhetischen Sinne durch alle diese künstlerischen Mängel applicirt werden, so ist auch die Unflätherei, welche ganze Zeiträume hindurch (namentlich unter Karl II.) auf der englischen Bühne heimisch war, noch keineswegs von derselben ganz verbannt, und die Freunde des Zuchtlosen, der Pöbel aller Art, stehen in der That immer noch auf dem Sprunge, die Herrschaft in den Theatern in einer Weise an sich zu reißen, daß selbst im Lande des self-government der Ruf nach strengerer Censur und polizeilicher Ueberwachung nicht ausbleiben konnte und schon wiederholt gehört worden ist.

Allerdings existirt bereits seit lange eine Art von Theater-Censur, indem der Ober-Kammerherr der Königin (Lord Chamberlain) mit der Macht ausgerüstet ist, gegen die Darstellung jedes Stückes sein Veto einzulegen; alle Novitäten müssen, bevor sie auf der Bühne erscheinen, erst seiner Genehmigung unterworfen werden. Allein nach heutiger Usance macht dieser hohe Hofbeamte von seinem Rechte nur äußerst selten Gebrauch, und in einem vor dem Theater-Comité des Parlaments aufgenommenen Zeugen-Protokoll wurde es sogar als leitender Grundsatz anerkannt, die Censur sei nicht deshalb da, um die Bühne vor Unsittlichkeit zu sichern, sondern um politische Anspielungen zu verhindern. So hat z. B., wie man sich in England allgemein in die Ohren raunt, der Ober-Kammerherr Marquis of Breadalbane zur Zeit des orientalischen Krieges einige zarte Allusionen auf den so maßvollen Paix-Hans der modernsten Civilisation, den hohen Alliirten an der Seine, unterdrückt, während ein früherer Lord Chamberlain in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts allerdings noch mehr an dem Sittlichkeitsprincip festzuhalten schien, indem er in einem Drama die Worte: „sie ist ein Engel" aus dem Grunde strich, „weil es anstößig und gotteslästerlich sei, diesen Ausdruck auf die laut der Bibel von den Engeln wesentlich verschiedenen Frauenzimmer anzu-

wenden." Und dieses Verdict bezog sich auf eine Bühne, die jetzt fast ausschließlich nur von der Pariser Inspiration ihr Dasein fristet! Sehr witzig, aber auch leider sehr wahr sagt Bulwer in seinem öfters erwähnten Werke über sein Vaterland: „Lebt das französische Theater (dessen Autoren jetzt das ganze Verzeichniß der außerordentlichsten Verbrechen so ziemlich durchgemacht haben) vorzugsweise von Mord und Blutschande, so erhält sich das englische dagegen — vom Diebstahl. Es stiehlt Alles, worauf es Hand legen kann; heute maust es von einer französischen Posse, morgen wird es gar kirchenräuberisch und bricht in die Bibel ein. Diejenigen unter unseren Dramatikern, die noch am ehrlichsten denken, rümpfen die Nase über die Schurken, welche vom Auslande stibitzen, und beschränken im Geist eines erhabenen Patriotismus ihre Diebstähle nur auf die Literatur des eigenen Landes. Sie meinen, alte Waare zu stehlen, sei keine Dieberei; sie sind Büchertrödler, die eingestandenermaßen aus zweiter Hand verkaufen. Sie jagen unter den Heywood's und Decker's, plündern einen Plan von Fletcher oder Shirley, und was die Sprache betrifft, die fischen sie aus allen Gewässern zusammen. Der Eine lebt von der Uebersetzung einactiger Scribe'scher Vaudevilles, während der Andere mit dem ganzen Stolz eines Fünfactenpoeten es „Wiederbelebung des alten Drama's" nennt, wenn er Sujet, Charaktere, Diction, kurz Alles aus Dodsley's Sammlung stiehlt[1])."

Mit Ausnahme Shakespeare's sieht man die Werke der classischen englischen Bühnendichter nur höchst selten noch auf dem Theater; sie ruhen auf den Bücherbrettern der Gelehrten und Literaturfreunde. Nur Webster's „Duchess of Amalfi," Sheridan's „Trip to Scarborough," „Rivals" und „School for Scandal," Goldsmith's „The stoops to conquer," Addison's „Cato," Otway's „Venice preserved," George Col-

---

[1]) Ganz in derselben Weise sprach sich erst jüngst ein Correspondenz-Artikel aus England im Magazin für die Literatur des Auslandes, herausgegeben von Joseph Lehmann (Leipzig 1860, Nr. 1. S. 3), aus. Die Schilderung ist in der That um keinen Zug übertrieben.

man's „The Heir-at-Law" kommen noch zuweilen zum Vorschein. Neuerdings hat sich das Princess's theatre auch an Lord Byron's „Sardanapal" versucht, und von Bulwer sind mehrere Dramen auf der Bühne, ja seine „Lady of Lyons" gilt sogar für ein classisches Stück, ebenso wie die gern gesehenen Uebersetzungen der von Kotzebue'schen Schauspiele: „Menschenhaß und Reue" und „Rolla's Tod oder die Spanier in Peru," die auf Englisch die Titel: „The Stranger" und „Pizarro" führen[1]). Aber Alles das will nur wenig besagen und reicht gewiß nicht aus, um von einem classischen Repertoire reden zu können.

Anders dagegen ist es mit dem Universalmonarchen der neueren dramatischen Dichtkunst, der jede Richtung und jeden Kreis des Ernstes wie des Scherzes gleichmäßig beherrscht, und mit dem verglichen alle übrigen Bühnen-Autoren billigerweise blos als Gastrollenspieler für gewisse Fächer erscheinen. Fast sämmtliche Theater Londons und des übrigen Englands, mit Ausnahme derer, die sich allein der Oper widmen, beschäftigen sich wenigstens ab und zu mit Shakespeare, und bis vor Kurzem existirten in Shadwell und Witechapel, den östlichen Stadttheilen der Metropole, sogar Penny-Bühnen, auf denen schon seit den Lebzeiten des Dichters seine Stücke fast ununterbrochen vor einem Publikum gegeben wurden, das womöglich noch unter demjenigen unserer deutschen Galerieen stand. Aber auch heutiges Tages noch sah Theodor Fontane im Standard theatre „Antonius und Cleopatra" zwischen einem Arbeitsmann von den Werften und einem Grenadier von der Schottischen Garde, während der Astley-Circus ihm Richard III., mit Reiterkunststückchen gewürzt, darbot, und Richmond dabei, mit einer prächtigen Schimmelstute beritten, den auf einem pechschwarzen Hengste dahinsprengenden König in sausender Carrière verfolgte. Surrey und Lyceum theatre wagen sich gleichfalls öfter an

[1]) Ersteres Stück ist von Benjamin Thompson, letzteres von Sheridan übersetzt, beide jedoch mit sehr beträchtlichen Abweichungen vom deutschen Original.

„Othello," welches überhaupt das in England beliebteste Shakespeare'sche Stück ist, sogar mehr noch als „Macbeth" und „Hamlet," die nach diesem am häufigsten gespielt werden.

Die beiden eigentlichen Shakespeare-Bühnen aber waren noch im vorigen Jahre das Royal Princess's und das Sadler's Wells theatre, jenes in der vornehmen Oxford street des Westend und dieses im weit bescheideneren New River Head, Islington. Bis zum 29. August 1859 stand dem ersteren der bekannte Shakespeare-Spieler Charles Kean vor, ein Sohn des berühmten Edmund Kean, der zuerst unter seiner Mutter Namen als Mr. Carey am 24. Januar 1814 in Drury Lane als Shylock auftretend von da ab bis zu seinem 1833 erfolgten Tode für den größten Schauspieler Englands gehalten ward. An jenem August-Tage des verflossenen Jahres trat Charles Kean nach neunjähriger Praxis von der Leitung des gedachten Theaters zurück, hauptsächlich wohl, wie aus seinen Abschiedsworten zu entnehmen, weil er bei der verschwenderischen Ausstattung seines classischen Repertoires, die ihn nach seiner Versicherung in einer einzigen Saison bis zu fast 50,000 Pfund Sterling gekostet, trotz der durchschnittlichen Abendeinnahme von 200 L. (einer übrigens etwas zu hoch gegriffenen Summe) seine Rechnung nicht gefunden hat. Vorläufig befindet er sich mit seiner Gattin auf einer Gastrollen-Wanderschaft durch die Provinzen. Seine Stelle als Direktor hat Mr. A. Harris eingenommen, der früher lange Jahre hindurch die italienische Oper in Covent Garden geleitet und als ein fleißiger Sammler französisch dramatischer Stoffe bekannt ist. Als er das Haus im September vorigen Jahres neu eröffnete, hatte er bereits dafür gesorgt, alle Spuren der früheren Verwaltung so gründlich als möglich zu verwischen. Die Shakespeare-Medaillons an den Logen fanden sich durch eine Reihe phantastischer Gemälde ersetzt, und statt Othello, Hamlet oder Macbeth gingen das komische Melodrama Octave Feuillet's: „Roman d'un jeune homme pauvre" in einer Uebersetzung von John Oxen-

ford und eine elegante Pantomime aus der Garküche des Mr. Planché, von dem dekorationserfahrenen Mr. Beverley mit dem raffinirtesten Luxus in Scene gesetzt, über die Bretter. Nach diesem vom fashionablen Publikum Londons übrigens äußerst beifällig aufgenommenen Anfang steht also zu erwarten, daß es mit dem classischen Repertoire in diesem Kunsttempel jetzt ein Ende haben, und London demnach für die Zukunft um eine hervorragende Shakespeare-Bühne ärmer sein wird. Uebrigens ist auch die neue Truppe des Mr. Harris mit Spielvirtuosen reichlich ausgestattet. Miß Kate Saville, Mrs. Weston, Mrs. Charles Young, Mr. Harcourt Bland, Mr. Widdicombe (ein vorzüglicher Komiker), Mr. Frank Matthews, früher am Lyceum, Mr. Meadows und der schon lange bei diesem Theater in Heldenrollen beschäftigte Mr. Ryder sind sehr tüchtige Schauspieler, und die Pantomimistinnen Miß Carlotta Leclercq und Louisa Keeley leisteten an jenem ersten Abende in dem Planché'schen Tableau als „Love" und „Fortune" das Ausgezeichnetste. Schade nur, daß so viel Talent an solche Lappalien verschwendet wird!

Doch denken wir uns noch einmal in die Zeit zurück, da Charles Kean hier mit seinem Kollegen Samuel Phelps vom Sadler's Wells theatre um die Gunst des für das classische Repertoire begeisterten Publikums wetteiferte. Allerdings war das letztere in beiden Theatern ein sehr verschiedenes, wie sich dies schon aus der Preis-Differenz leicht erklärt. Während man in dem neuen, mit raffinirtester Pracht ausgestatteten Royal Princess's theatre 6 Shillings für einen stall-Platz zahlt, ist Mr. Phelps in seinem bereits seit dem Jahre 1765 existirenden, früher aber hauptsächlich für die Aufführung großer Seestücke bestimmten Schauspielhause[1]) schon mit 3 Shillings

[1]) Es hat seinen Namen von dem ehemals hier befindlichen Mineralbrunnen (Wells) und einem Mr. Sadler, der hier zuerst im Jahre 1683 ein Sommertheater eröffnete. Zu nautischen Dramen war dieses Theater wegen der Nähe des New-River, welche es möglich machte, bei den Haupt-Scenen wirkliches Wasser auf die Bühne zu bringen, besonders geeignet.

für die besten Plätze zufrieden; ja auf seiner Galerie, die bei Kean 1 Shilling kostete, zahlt man gar nur einen Sixpence. In Folge dessen schmeichelt sich Kean eines sehr fashionablen Auditoriums in vollster Balltoilette, während Phelps mit einer viel gemischteren Zuhörerschaft vorlieb nehmen muß; und doch ist Kean jedenfalls ein weniger begabter, wenn auch recht verständiger Schauspieler, als sein wohlfeilerer College, der bereits in Zeit von noch nicht zehn Jahren dreißig Shakespeare'sche Stücke seinem Repertoire einverleibt hat und sich überhaupt durch die allergrößte Rührigkeit auszeichnet.

Wahrhaft feenhaft waren bei Kean die scenischen Arrangements, und es ist in der That unmöglich, etwas zugleich Prächtigeres und Geschmackvolleres zu sehen, als z. B. seine Decorationen zum „Sommernachtstraum" und „Kaufmann von Venedig," etwas Imposanteres und Wahrheitsgetreueres, als die Schlacht- und Volks-Scenen aus den historischen Dramen, etwas Ueberraschenderes und Grausenerregenderes, als die Hexen-Auftritte im „Macbeth." Hier konnten alle Theater-Directoren, Regisseure, Decorateure und Maschinisten der Welt den Hut ziehen vor dem trefflichsten Ensemble, der sinnvollsten und lebendigsten Bewegung der Gruppen, dem präcisesten Ineinandergreifen aller Kräfte, den wunderbarsten Lichtwirkungen, den entzückendsten Reizen der Coulissenmalerei. Auch in der historischen Treue der Costüms und Requisiten ist Kean niemals übertroffen worden; bis zu dem Pokale, woraus getrunken, und dem Stuhl, worauf gesessen wurde, entsprach Alles genau der Zeit, in der das jedesmalige Stück spielte. Selbst für sehr gute Orchestermusik war gesorgt, welche die Haupt-Effectscenen öfters melodramatisch zu begleiten pflegte. Daß Mendelssohn's geniale Composition zum „Sommernachtstraum" nicht fehlte, versteht sich von selbst; aber auch zu „Macbeth" hatte ein Mr. Locker eine sogar an contrapunktischen Schönheiten reiche

---

Shakespeare-Bühne ist Sadler's Wells erst seit dem 27. Mai 1848, wo Phelps in Gemeinschaft mit der 1854 gestorbenen tüchtigen Schauspielerin Mrs. Warner das Theater mit „Macbeth" neu eröffnete.

Musik geschrieben, die namentlich als Begleitung der Hexen-, Gastmahls- und Gefechts-Scenen sehr gut wirkte. Genug, das Aeußere von Kean's Shakespeare-Repräsentationen verrieth einen „finish", vor dem namentlich wir Deutschen, die wir classische Stücke so oft in Bettlerlumpen aufgetischt bekommen, allen Respekt haben müssen, und der sich selbst in Paris nirgends wiederfindet. Kean verstand es, wie kein Zweiter, sich genau nach Voltaire's Vorschrift zu richten:

„Er vermählte den scenischen Pomp dem unsterblichen Verse."

Wenn er während seiner neunjährigen Thätigkeit nur 17 Shakespeare'sche Stücke [1]) neben manchem Unbedeutenderem zur Aufführung gebracht hat, so lag der Grund dieser scheinbar geringeren Rührigkeit, dem Collegen Phelps gegenüber, eben nur in dem außerordentlichen Aufwande und den colossalen Vorbereitungen, die seine Inscenirungen erheischten. Und doch ist auch das, was Phelps mit geringeren Mitteln nach dieser Richtung hin leistet, keineswegs niedrig anzuschlagen, ja vielleicht verdient sein Decorationsprinzip in gewisser Beziehung sogar selbst vor dem Kean'schen noch den Vorzug; denn er sieht weniger auf Pracht, als auf einen charakteristischen, sachgemäßen Bühnen-Apparat, was ihm nächst seinem eigenen Darstellungstalent die Theilnahme des intelligentesten Theiles der Londoner Bevölkerung ganz besonders eingetragen hat. Auch wir müssen Fontane beistimmen, daß z. B. die Scene mit dem Geist im ersten Acte des „Hamlet" im Sadler's Wells theatre von der allerergreifendsten Wirkung ist. Sobald nämlich Hamlet mit den Worten (Act 1, Scene 4 der Schlegel'schen Uebersetzung):

„Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!
Ich sage, fort! — Voran! ich folge Dir." —

dem Geiste in die rechte Seiten-Coulisse gefolgt ist, verwandelt

---

[1]) Es waren: „Was ihr wollt," „Hamlet," „Wie es euch gefällt," „Kaufmann von Venedig," „Heinrich IV., 1. Theil," „die lustigen Weiber von Windsor," „König Johann," „Macbeth," „Richard III.," „Heinrich VIII.," „Wintermährchen," „Sommernachtstraum," „Richard II.," „der Sturm," „Lear," „Viel Lärm um Nichts" und „Heinrich V."

sich die Decoration, wie durch Zauberschlag, in den äußersten Rand der Schloßterrasse zu Helsingör, die in eine vorspringende Klippe, eine Art von Felsenkluft ausläuft. Tiefe Nacht beherrscht die Bühne. Da erscheint der Geist wieder. Von Hamlet befragt:

„Wo führst Du hin mich? Red', ich geh' nicht weiter!"

stellt er sich in die Mitte jener Kluft, und seine Gestalt hebt sich in ihrer silbernen Rüstung auf dem dunklen Grunde ab wie ein ätherisches Mondstreiflicht. Bei seinen letzten Worten:

„Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht, u. s. f.
Ade! Ade! Ade! gedenke mein!"

verbreitet sich graues Dämmerlicht über den Vorgrund; der Geist verschwindet in der finsteren Kluft. (Fontane sagt sehr richtig: „unhörbar und regungslos, wie ein fallender Stern.") In demselben Augenblicke lagern sich die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne über die schauerliche Nachtscene, und man erblickt vor sich — Hamlet und das Meer, Beide in tiefem Schweigen.

Ebenso unübertrefflich habe ich alle Zweikampfs-Scenen, wie z. B. die zwischen Macbeth und Macduff, zwischen Hamlet und Laërtes u. s. f., sowohl bei Kean [1]), als bei Phelps spielen sehen. Das war in der That keine bloße Theaterspielerei mit Waffen, sondern eine Arbeit auf Leben und Tod (so schien es), bei deren Anschauen es Einem eiskalt über den Rücken lief. — Wenn auch, namentlich in den Damenrollen, oft Manches vergriffen erscheint, und man nicht selten mit ladyliken Manieren und conventionellen Formen vorlieb nehmen muß, wo man nach dem Sprudeln eines frischen Naturquells Verlangen trüge, so merkt man es doch bei wiederholtem Sehen den einzelnen Hauptscenen bald an, daß sie ihre vorzügliche Wirkung aus

---

[1]) Den ersten wirklichen Bühnenerfolg verdankte Charles Kean überhaupt seinem geschickten Fechten. Er spielte im Dezember 1828 den „Romeo" in Drury Lane, und das Haus überhäufte ihn mit Beifall nach der Scene des Zweikampfs mit Tybalt. (Vgl. Cole, Charles Kean, I. 178.)

der Tradition ziehen, die auf die glänzendsten Gestirne am englischen Bühnenhimmel zurückweist, und deren Stammbaum sogar bis auf den Dichterkönig selbst hinaufreicht.

Vielleicht ist es unsern Lesern nicht unwillkommen, wenn wir ihnen eine kurze Liste der ausgezeichnetsten englischen Shakespeare-Darsteller mittheilen. Zuerst genannt wird uns in dieser Beziehung Richard Burbadge (1567—1619), der des Dichters Zeitgenosse und, wie dieser, Mitglied, ja Director des Blackfriars-Theaters war. Auf ihm, dem vortrefflichen Romeo, Lear, Hamlet, Othello, Shylock, Macbeth, Brutus, Perikles, Coriolan, Prinzen sowie König Heinrich V. und Richard III. (daß er diese Rollen mit großer Auszeichnung gespielt habe, steht authentisch fest), auf ihm fußte Thomas Betterton, der von 1638 bis 1710 lebte. Dann kamen Barton Booth (von 1701 bis 1733 auf der Bühne), Colley Cibber (1671 bis 1757) und James Quin, ein vorzüglicher Falstaff (1693 bis 1766), welche der große David Garrick ablöste. 1716 zu Hereford geboren, betrat er 1741 zu Ipswich zuerst die Bühne, kaufte 1747 einen Antheil am Drury Lane theatre, auf dem er bis 1776 spielte. Er starb am 20. Dezember 1779 in seinem Landhause bei London. Am wenigsten gelang ihm der Othello; auch hat er sich mancher sehr willkürlicher Abänderungen der Shakespeare'schen Stücke schuldig gemacht; trotzdem aber bleibt sein Ruf als der hervorragendste Interpret des „legitimate drama" unantastbar. Auf ihn folgten der jung verstorbene Henderson († 1785), obwohl mit vielen körperlichen Unvollkommenheiten behaftet, doch ein ausgezeichneter Hamlet und Falstaff, und das selten begabte Brüderpaar John Philip und Charles Kemble mit ihrer bildschönen Schwester Mrs. Betty Alice Siddons. John Philip war 1757 zu Preston geboren, trat 1784 zuerst in London auf und schied am 23. Juni 1817 als Coriolan von der Bühne († 1823 in Lausanne), während der 18 Jahre jüngere Charles Kemble (geb. 1775) noch bis 1840 dem Theater angehörte († 1854). Die größte Perle der Familie aber, Mrs. Siddons, war 1755 zu Brecknock in Wales geboren und trat 1776 zuerst als Portia auf. 1819 nahm sie

von den Brettern mit dem wohlbegründeten Rufe Abschied, vielleicht die größte tragische Schauspielerin aller Zeiten gewesen zu sein. Als die ausgezeichnetsten Rollen ihrer Jugend werden Julia (in „Romeo und Julia"), Isabella (in „Maaß für Maaß") und Desdemona genannt, während sie in reiferen Jahren hauptsächlich als Lady Macbeth, Hermione (im „Wintermährchen"), Constanze (im „König Johann"), Königin Katharina (in „Heinrich VIII.") und als Volumnia (im „Coriolan") excellirte. Mitten in der Kemble'schen Epoche[1]) ging im Jahre 1800 das Meteor George Frederick Cooke auf, der namentlich als Jago, Richard III. und Shylock durch die gluthvolle Energie seines der Kemble'schen raffinirten Kunst gegenüber naturalistisch erscheinenden Spiels Alles hinriß und durch ein ganz eigenthümliches Insichselbstversinken beim Vortrag von Monologen seine höchsten Triumphe feierte, indessen schon 1812 in Folge unregelmäßigen Lebenswandels in New-York vom Tod ereilt wurde. Ferner ist hier noch des vorzugsweise in seiner zwanzigjährigen Wirksamkeit als technischen Directors von Covent Garden und in humoristischen Rollen (Mercutio, Petruchio, Benedick ꝛc.) bedeutsam hervortretenden William Thomas Lewis zu gedenken, der 1773 nach London kam und 1809 die Bühne verließ († 1811). Die Devise seiner dem perpetum mobile gleichenden und stets die allgemeinste Heiterkeit verbreitenden Darstellungsweise war: „push on, keep moving!" d. h. „immer vorwärts mit rastloser Bewegung!" Als glückliche Erbin des Ruhmes der gewaltigen Mrs. Siddons muß neben der gleichzeitigen, und zwar zuerst 1777 als Phöbe in „As you like it" zu Dublin aufgetretenen, 1816 zu St. Cloud in größter Dürftigkeit verstorbenen Mrs. Dorothea Jordan von Covent Garden, welche

[1]) Zu derselben Zeit waren auch Charles Young, der seine theatralische Laufbahn am 30. Mai 1832 als Hamlet schloß, John Emery und Joseph Munden in Covent Garden sehr bedeutende Shakespeare-Darsteller, der Erstere in tragischen Rollen (Jago, Lear, Brutus und Cassius im „Julius Cäsar"), die Letzteren in komischen. (Emery excellirte besonders als Caliban im „Sturm" und Barnardine in „Maaß für Maaß," Munden als „Christopher Sly" in „der Widerspänstigen Zähmung.") Auch Robert William Elliston († 1831) war im Shakespeare'schen Lustspiel vortrefflich.

hauptsächlich in derb-naiven Rollen unvergleichlich war, die durch natürlichen Liebreiz und Melodie der Sprache (z. B. als Julia) unwiderstehlichen Zauber ausübende Miß O'Neill[1]) genannt werden; sie gehörte indessen der Bühne nicht einmal volle fünf Jahre an (vom 14. August 1814 bis zum 13. Juli 1819) und vermählte sich dann mit einem wohlhabenden Baronet, Sir William Wrixon Beecher. Jedenfalls war sie eine der lieblichsten und sympathischsten Schauspielerinnen, welche je die Bretter betreten haben. — Nicht vergessen dürfen wir hier auch den Namen Jack Banniſter's (von 1778 bis 1815 auf der Bühne, † 1835), des letzten Schülers von Garrick, der das große Verdienst hat, den von seinem Meister in unerklärlichster Weise verstümmelten Hamlet in der ursprünglichen Gestalt dem Theater wiedergegeben zu haben. Ueberdies war er selbst ein ausnehmend vielseitiger, hochbegabter und allbeliebter Charakterdarsteller. Hiernächst erschienen Edmund Kean (geb. 1787 zu London, † zu Richmond am 15. Mai 1833, nachdem er am 25. März in Covent Garden bei der Aufführung des Othello ohnmächtig auf der Bühne zusammengebrochen war)[2]) und fast

---

[1]) Es ist fast unmöglich ihrer zu gedenken, ohne zugleich die Süßigkeit der englischen Organe im Allgemeinen hervorzuheben, deren eigenthümlicher, oft wahrhaft engelhafter Zauber sich selbst in den gottbegnadigten Kehlen Italiens nur selten in gleichem Maaße wiederfindet. Nicht die Fülle und Kraft macht ihren Reiz aus, sondern die unvergleichlich seelenhafte Anmuth. Durch diesen Zauber allein haben sich drei Jüngerinnen der Thalia sogar bis in die „peerage" hinaufgezaubert: Lavinia Fenton ward Herzogin von Bolton, Mary Katherine Bolton Lady Thurlow, und die als Wittwe noch lebende lerchenhafte Sängerin Miß Stephens Gräfin von Eſſex. (Vgl. Cole, life of Charles Kean I., 72—73.)

[2]) Er war bis zum 26. Januar 1814 ein armer, wandernder Schauspieler; erst von diesem Tage an, wo er den Shylock in Drury Lane zum ersten Male spielte, datirt sein großer und wohlverdienter Ruf. Nach Shylock gab er, am 12. Februar, Richard den Dritten, dann Hamlet, Othello und Jago abwechselnd u. s. f. Was seine Darstellungen hauptsächlich auszeichnete, war die wunderbare Wahrheit, Kraft und Energie, womit er die Leidenschaften der menschlichen Seele in Ton und Geberden zu malen wußte. Auch ihn nannte man dem Kemble'schen Style gegenüber einen Naturalisten. Othello war ohne Zweifel sein größtes Meisterstück.

zu gleicher Zeit der in Rugby classisch gebildete William Charles Macready (geb. 1793 zu London), der am 26sten September 1816 als Oreſtes in „the distressed mother" von Ambroſe Philipps, einer ſchwachen Nachahmung Racine's, mit großem Erfolg in Covent Garden debütirte und ſpäter faſt allgemein in England „der König der Scene" genannt wurde, obwohl es bis zuletzt an Stimmen nicht gefehlt hat, welche ihn bei ſeiner Neigung, die Farben ſtark aufzutragen, für das melodramatiſche Fach mehr berufen hielten, als für die Shakeſpeare'ſche Tragödie. Er trat zuletzt in einer Reihe von Abſchiedsvorſtellungen bei Beginn des Winters 1850—51 in Haymarket auf und zog ſich am 26. Februar 1851 mit dem in Drury Lane gegebenen Macbeth gänzlich zurück[1]). Daß Edmund Kean und

[1]) Nach Lord Byron's Anſicht über die großen Schauſpieler ſeiner Zeit war Cooke der am meiſten natürliche, Kemble der am meiſten übernatürliche (supernatural) und Kean ein Mittelding zwiſchen Beiden; Mrs. Siddons aber überragte ſie Alle. In der Vorrede zu „Marino Falieri" ſpricht ſich der Dichter über dieſen Gegenſtand, wie folgt, weiter aus: „Die langjährigen Klagen über den gegenwärtigen Stand des Drama's ſind nicht den Darſtellern in die Schuhe zu ſchieben. Ich vermag nichts Beſſeres zu denken, als Kemble, Cooke und Kean in ihren ſehr verſchiedenen Manieren, oder als Elliſton in dem weltmänniſchen Luſtſpiel und in einigen tragiſchen Rollen. Miß O'Neill habe ich nie geſehen, da ich feſt entſchloſſen war und blieb, Nichts zu ſehen, was meine Erinnerungen an Mrs. Siddons theilen oder ſtören möchte. Die Siddons und John Kemble ſind das Ideal tragiſcher Schauſpieler; ich ſah nie Etwas, was ihnen auch nur entfernt glichen hätte mit Rückſicht auf perſönliche Vorzüge. Deshalb werde ich Coriolan oder Macbeth niemals wiederſehen. Wenn man Kean des Mangels an Würde beſchuldigt, ſo ſollte man ſich erinnern, daß Würde ein Gnadengeſchenk iſt und nicht eine Kunſt, die man ſich durch Studium aneignen könnte. In allen Rollen iſt er vollendet, außer in den übernatürlichen; ſelbſt ſeine Gebrechen gehören, oder dünken uns wenigſtens zu den Rollen ſelbſt zu gehören und laſſen die Wiedergabe der letzteren nur um ſo naturgetreuer erſcheinen. Aber von Kemble's Spiel möchte man ſagen, was der Cardinal von Retz vom Marquis v. Montroſe geſagt hat, daß er der einzige Mann geweſen, der ihn an die Helden des Plutarch erinnert habe." Gewiß iſt, daß nie Jemand wieder die römiſche Toga ſo zu tragen wußte, wie John Kemble. Charles Kemble war nur ein Talent zweiten Ranges; unübertrefflich als Romeo (ſpäter als Mercutio), Benedick, Macduff, Edgar (Lear), Caſſio (Othello) und Marc Anton (Julius Cäſar), — die Eleganz und

Macready von des Ersteren Sohn Charles John Kean (geb. am 18. Januar 1811 zu Waterford in Irland) und Samuel Phelps, den heutigen Erben ihres Ruhmes, nicht erreicht werden, behaupten Alle, denen ein Urtheil aus eigener Anschauung zusteht.

Phelps ist mit seiner Truppe im Laufe des letzten Jahres auch in Deutschland erschienen und hat nicht sonderlich gefallen, was wir ganz natürlich finden, weil weder die Kritik, noch das große Publikum auf die unsern deutschen Schauspielgebräuchen allerdings in vieler Hinsicht heterogene Methode der englischen Darsteller hinreichend vorbereitet waren. Trotzdem aber mußte man anerkennen, daß, außer Phelps selbst, auch noch mehrere Mitglieder seiner Gesellschaft, wie namentlich die dämonisch erhabene Miß Atkinson, als Goneril im Lear, Königin im Hamlet, Portia im Kaufmann von Venedig, Emilia im Othello, Frau Fluth in den lustigen Weibern von Windsor und vor allen als Lady Macbeth, sowie der idealisch schöne Mr. Frederick Robinson, gleich trefflich als Liebhaber, wie als jugendlicher Held, in Partien wie Romeo, Macduff, Bassanio, Edgar im Lear, Jago und Laërtes, Vorzügliches leisteten. Ja selbst unter den Acteurs zweiten Ranges konnten einzelne Leistungen nicht anders als Beifall finden, wie man denn die (jetzt durch eine früher beim Princess's theatre angestellte, nicht ganz talentlose, aber noch unfertige Miß Heath ersetzte) hübsche, blondlockige Miß Margaret Eburne in sentimentalen und kindlich naiven Rollen, wie Ophelia, Cordelia, Nerissa und Desdemona, trotz ihres etwas stereotypen Wesens nicht ungern sah. Phelps selbst, welcher in den großen tragischen Charakteren des Shakespeare-Repertoires eine ihm ganz eigenthümliche Prägnanz und Wucht der Darstellung entwickelt, ist unbestreitbar so sehr ein Künstler, daß er auch Rollen, die seiner Natur und seinem Lebensalter

Kraftfülle seiner männlichen Schönheit, verbunden mit der tüchtigsten Schule und großer Bühnenerfahrung, hoben diese Rollen zu wahrhaften Musterbildern empor, — errang er doch als Hamlet, Macbeth und Othello immer nur einen succès d'estime. Am 10. April 1840 schloß er seine Theaterlaufbahn, die er 1794 mit „Macduff" begann, als Hamlet.

weniger entsprechen, wie z. B. sogar den lustigen Lebemann Mercutio, mit großer Schärfe und Gewandtheit aufzufassen und wiederzugeben versteht und gerade hierin eine seltene Vielseitigkeit des Talents offenbart. Robinson und Miß Atkinson aber gehören zu den begabtesten Schauspielern, welche die englische Bühne der Neuzeit hervorgebracht hat; ja die Letztere ist geradezu ein Genie zu nennen, das man fast neben die Rachel und Ristori stellen darf. Ueberdies besitzt die Gesellschaft des Herrn Phelps für das Fach der komischen Alten in Mrs. Marston noch eine Darstellerin, wie man sie sich nirgends besser wünschen kann. So viel wir wissen, hat die Letztere ihre Collegen nach Deutschland nicht begleitet; indessen möchten wir jedem wahren Liebhaber einer in keinem Zuge outrirten und doch auf's Höchste pikanten Komik empfehlen, die etwa sich darbietende Gelegenheit ja nicht zu versäumen, um die treffliche Künstlerin in Sadler's Wells einmal die Amme in „Romeo und Julie" spielen zu sehen. Sie ist so brillant in dieser Partie, daß sie zuweilen damit sogar ihre besten Mitspieler in Schatten stellt.

Schließlich können wir nicht umhin, aus wirklichem Interesse für die in der That unleugbaren Verdienste des Herrn Phelps um die englische classische Bühne dem Londoner „Athenäum" vom 17. September 1859 ein paar Worte zu entlehnen, welche ein anerkannt gediegener Theater-Recensent bei Gelegenheit der Wiedereröffnung des Sadler's Wells theatre, dessen Fortexistenz unter dem Melodramen- und französischen Comödien-Schwindel der Neuzeit gleichfalls einige Zeit in Frage gestellt war, zu Gunsten dieses Unternehmens veröffentlicht hat. Wir glauben, daß sie von der strengsten Gerechtigkeitsliebe diktirt sind und die kunsthistorische Bedeutung, welche dem Wirken Phelps' vindicirt werden muß, in das rechte Licht stellen. Verdeutscht lauten diese Worte, wie folgt: „Die Wiedereröffnung dieses durch die Zeit geheiligten Vergnügungsortes, welche am Sonnabend (den 10. September 1859) unter Leitung des Herrn Phelps stattgefunden, ist in diesem Jahre ein Ereigniß von größerer Wichtigkeit, als in irgend einer früheren Periode. Von dem Augenblick an, wo die beiden privilegirten Schauspielhäuser (Covent Gar-

den und Drury Lane) in Verfall geriethen, hatte das „legitimate drama“ der Direction von Sadler's Wells die Fortsetzung seiner Existenz und einflußreichen Wirkung zu verdanken. Beim Scheitern des Macready'schen Experiments (1837—1839 in Covent Garden, wo er vergeblich bestrebt war, das gesunkene Ansehen des classischen Drama's wieder zu heben) fanden die vorzüglichsten Shakespeare-Darsteller seiner Gesellschaft in diesem kleinen Vorstadtsgebäude einen Zufluchtsort, und es gelang ihnen, hier eine Heimath zu begründen für sich und Diejenigen, welche in Bezug auf das wirklich poetisch-vaterländische Drama mit ihnen eines Sinnes waren. Es muß zu ihrem Lobe noch bemerkt werden, daß auf diesen Brettern unter Leitung des Herrn Phelps Nichts aufgeführt worden ist, als nur ausschließlich das hohe englische Schauspiel. Wie immer schlecht seine Actien stehen mochten, nie hat der Director dieser Bühne zum Melodrama und zu Uebersetzungen aus dem Französischen seine Zuflucht genommen, obwohl man diese Waare für um ein gut Theil populärer hält, als die Meisterstücke des englischen dramatischen Genius. Allein unternahm er die Bildung eines volksthümlichen Geschmacks und bediente sich dabei nur eines mäßigen Aufwands scenischer Mittel, welche meist, wie es sein soll, mehr andeutend, als erschöpfend wirkten und nichtsdestoweniger vollkommen ausreichten, um das Spiel der Darsteller in charakteristischer Weise zu unterstützen. In den letzten neun Jahren hatte er die außerordentliche Concurrenz eines Theaters im West-End (des Princess's theatre) auszuhalten, welches rücksichtlich der luxuriösen Ausstattung und des ausgesuchtesten Sinnenreizes ohne Gleichen dastand; und doch gelang es ihm, sich zu behaupten und seine Einrichtungen so zu treffen, daß das bescheidenere Institut unter seiner Leitung den ehrgeizigeren Rivalen überlebte. Dies liegt in der Natur der Dinge begründet und ist nicht anders, als wie es von Rechts wegen sein soll. Mit der Wiedereröffnung des Theaters leben daher auch die Hoffnungen des englischen Drama's wieder auf, als eines Dinges, welches selbstständig und vermögend ist, bei nur einigermaßen verständiger Unterstützung seine eigenen Zwecke zum Besten

seiner Darsteller und des Publikums zu verfolgen und zu erfüllen." — Zur Zeit gastirt Phelps in Princess's theatre.

Charles Kean begann sein Experiment im Princess's theatre, zuerst mit einem Mr. Keeley gemeinschaftlich, im August 1850 und gab hier sein erstes Stück, Shakespeare's „Twelfth Night" (Was ihr wollt), am 28. September 1850, dem bald Hamlet, Merchant of Venice, As you like it, Henry IV. (erster Theil) folgten. Seine Einnahmen waren im ersten Jahre ausnehmend brillant, wozu aber freilich auch die große Weltausstellung, die in diese Periode fiel, sehr bedeutend beitrug. Als die hervorragendsten Mitglieder seiner Gesellschaft, welche im ganzen Laufe seiner Administration nur geringem Wechsel unterworfen war, sind zu nennen: seine Gattin, geborne Miß Ellen Tree, die mit ihm gemeinschaftlich fast alle Hauptrollen des Shakespeare-Repertoires unermüdlich tragen half, allein nur mittelmäßig begabt erscheint (als Lady Macbeth hörten wir sie z. B. einmal bis zu der in der That recht gelungenen Nachtwandlerscene über alles Maaß hinaus schreien)[1]; ferner die Damen Mrs. Keeley, Miß Mary Keeley, Miß Murray, Miß Carlotta Leclercq und die Herren Walter Lacy (der einen Mr. Wigan ersetzte), Ryder (sehr tüchtig als Heldendarsteller), Vining, Meadows, John Pritt Harley († 1858)[2] und Wright, zwei sehr gute Komiker, und der Veteran George Bartley, ein recht braver Falstaff, obwohl ohne geniale Anlage, der am 18. Dezember 1852 in dieser Rolle vom Publikum Abschied nahm. Schon oben sahen wir, daß mehrere dieser Namen auch unter der gegenwärtigen Verwaltung des Theaters noch ihren Ruf behaupten, und doch ist ein eigentliches großes Talent nicht unter ihnen.

Möchten sich nur wenigstens immer Individuen finden, die

[1]) Die leichteren Heroinen des Lustspiels, eine Portia, Viola und Rosalind, schlagen mehr in ihr Fach; hier leistet sie in der That Ausgezeichnetes.

[2]) Er war ein vortrefflicher Shakespeare'scher Clown, und sein Launcelot Gobbo z. B. gehörte zu den gelungensten Figuren des modernen Theaters.

es, wie die beiden dramatischen Matadore der Gegenwart, für eine gute Speculation halten, die reiche Shakespeare'sche Hinterlassenschaft mit Liebe, Eifer und Einsicht zu pflegen; denn käme England, wie es schon öfter so zu werden drohte, auch noch um seine Shakespeare-Bühne, so würde es dem gebildeten Kunstfreunde (von der Oper abgesehen) theatralisch gar nichts Nennenswerthes mehr bieten. Dichter, Directoren, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Maler, Maschinisten und eine ganze Menagerie von Pferden, Hunden, Ziegen, Löwen und siamesischen Elephanten werden sich zwar nach wie vor für das Vergnügen der Londoner Menschheit Tag und Nacht hindurch abstrapaziren; allein trotzdem wird die ästhetische Kritik zu all' diesem Aufwande sich nur achselzuckend verhalten können, und die praktische Weltweisheit denselben als eine im Großen und Ganzen doch blos ärmliche und thörichte Speculation geradezu verdammen müssen. Daß alle englischen Theater in den Händen von Unternehmern und Actionairs sind, die natürlich vor Allem auf ihren Gewinn sehen, und daß Hof und Staat gar Nichts dafür thun, ja nicht einmal zu den Bühnen, die das stolze Prädikat „Royal" führen, irgend eine Subvention zahlen; daß es also eigentlich in ganz England keine einzige *stehende Bühne* in unserem continentalen Sinne giebt, sondern das Eigenthum an Häusern, Garderoben, Decorationen ꝛc. wie das jeder anderen Waare beständig wechselt und aus der Hand des einen in die des anderen Entrepreneurs geht; ja daß endlich in den großen Theatern (ganz so wie in Italien) nur während der Saisons, die hier meist in das Frühjahr und in die Sommermonate fallen, gespielt wird: das Alles trägt viel zu dem prekären Stande der englischen Bühne bei und verhindert mittelbar gewiß auch den ästhetischen Aufschwung derselben; doch aber läßt sich gegen diese Eigenthümlichkeiten kaum eifern, weil sie so tief mit dem englischen Wesen überhaupt verflochten sind, daß man sie eben als die nothwendige Kehrseite der britischen Ruhmes-Medaille hinnehmen muß. Die Freiheit kostet allerwegs Opfer, und zu den Opfern, welche die englische erheischt, gehören unter anderen auch die gerügten Uebelstände der dortigen Bühne.

Ob es dem neu begründeten dramatic College[1]), der englischen Perseverantia, die jetzt schon über ein lediglich aus freiwilligen Beiträgen zusammengebrachtes, recht ansehnliches Kapital-Vermögen disponirt, sich auch bereits mit dem Ankauf von Grundstücken und der Errichtung von Asylhäusern für alte und kranke Schauspieler behufs ihrer Consolidirung beschäftigt, — ob es dieser Association gelingen werde, auf die Hebung des Schauspielerstandes und seiner Kunst hinzuwirken, indem sie das in England sonst bei allen Lebensberufen so mächtig ausgebildete corporative Element auch auf ihn überträgt, muß die Zukunft lehren. Einstweilen schmeichelt sich das college, seine Correspondenzen unter dem schönsten gothischen Siegel auszufertigen, in dessen Mitte man Shakespeare, an einem Tische arbeitend, erblickt. — Möge dieses Symbol für die Fortentwickelung des englischen Theaters von bester Vorbedeutung sein! —

[1]) Gestiftet am 21. Juli 1858 bei einem öffentlichen Meeting im Princess's theatre unter Charles Kean's Vorsitz. Er, Benjamin Webster, Charles Dickens und W. M. Thackeray sind zu trustees (Kuratoren) des college gewählt worden. Die Königin nahm das Patronat der Stiftung an und gab selbst 100 L. dazu. Schon im Januar 1859 war ein Capital von 3000 L. zusammengebracht, und die jährlichen Subscriptionen betrugen 250 L.

IV.

Die Rettung des claſſiſchen Repertoire's für das deutſche Theater[1]).

„Que lisez-vous, Madame?“ fragte ein gefeierter Pariſer Modeſchriftſteller eine erſt vor wenigen Jahren geſtorbene geiſtreiche Dame der dortigen Geſellſchaft, als er ſie über der Lektüre eines Romans fand. „Monsieur, rien de nouveau,“ — lautete die Antwort. War dieſe Entgegnung auch nicht eben höflich, ſo hat ſie uns doch deshalb immer ſo beſonders gut gefallen, weil ſie mit unſeren längſt zum Axiom gewordenen Ideen über die äſthetiſch-literariſche Produktion der Gegenwart gar herrlich übereinſtimmt. Hauptſächlich aber iſt es das dramatiſche Gebiet, auf dem wir die Vollberechtigung einer ſolchen Antipathie gegen die moderne Muſe mit von Jahr zu Jahr wachſender Ueberzeugung anzuerkennen nicht umhin gekonnt haben. Wir ließen uns ſo gern von irgend einem berühmten Namen imponiren; es dürſtet uns, ſo gut wie Andere, nach dem unſchätzbaren Genuſſe, welchen die Möglichkeit einer enthuſiaſtiſch-gläubigen Hingabe an das Genie bietet: allein — wir gehen in's Theater, ſehen das neue Stück, vor dem die Trompeter des löſchpapiernen Ruhms, lobhudelnde Recenſenten und

[1]) Vergl. Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik, Wien 1859. Nr. 28. S. 441—450.

Feuilletonisten, schmetternd einherschreiten, und das vielleicht soeben die vierzigste oder fünfzigste Vorstellung auf den großen Hofbühnen erlebt, — wir sehen es, bejubelt von einer dichtgedrängten Menge, und Nichts weiter fällt uns dabei ein, als der Goethe'sche Spruch: „Neuere Poeten thun viel Wasser in die Tinte." Wie oft regte sich da nicht in uns der stille Wunsch, es möchte uns wenigstens doch beschieden sein, inmitten all' des tiefen Elends, in dem unsere entwürdigte Bühne schmachtet, den Tag noch zu erleben, da etwa eins unserer größeren Hoftheater die Worte: „rien de nouveau," versteht sich auf gut deutsch, als Motto über sein Portal schriebe; da Deutschland zum Mindesten ein Theater besäße, wo man mit der Birch-Pfeiffer, Brachvogel, Hersch, Kalisch und dem Lorettendrama einerseits und andererseits mit der hohlen Pariser Dekorationsoper, der plumpen Verdi'schen Skandalmusik und den künstlerischen Ungereimtheiten der an die Ohren der Zukunft appellirenden neudeutschen Schule verschont, wo ausschließlich der Kultus des Geistes, statt dem der Sinne und des Unsinns, geübt, wo die Kunst wieder eingesetzt würde in ihr uraltes Recht, die Menschheit zu erheben und für das Göttliche zu begeistern. Niemand wird die Ueberzeugung in uns erschüttern, daß es bis auf den heutigen Tag, wo allerdings die Barbaren schon durch alle Thore eingezogen sind und mitten unter uns wohnen, doch immer recht gut noch möglich wäre, wenigstens in unseren großen Städten, wie in Wien und Berlin, ja wir zweifeln selbst nicht an München, Dresden und allenfalls an Hamburg, kurz in Städten, wo mehrere Bühnen sich neben einander halten können, eine ausschließlich dem classischen Theater gewidmete Kunstanstalt herzustellen, wie es London in Sadler's Wells theatre besitzt, wo unter der Direction von Samuel Phelps hauptsächlich nur Shakespeare'sche Dramen aufgeführt werden. Weshalb sollte sich bei uns in Deutschland, wo doch an so vielen kleinen und größeren Centralisationspunkten fürstliche Munificenz der Thalia so reichliche Beiträge spendet, ein solches Asyl der echten Kunst nicht gründen lassen? Wäre nur allseitig der gute Wille dazu vorhanden, das Haus, das zu gleicher

Zeit ein Bollwerk bildete gegen die immer drohender heranziehenden Schwärme der falschen Propheten und eine wohlverdiente Pietätshalle für die Heroen des goldenen Zeitalters, es könnte unmöglich lange mehr auf sich warten lassen. Allein freilich, — wo der Hof sich um die Bühne nur insoweit kümmert, als sie, wie etwa auch der Marstall, die Hofjagd und das goldene Tafelservice, mit unter die Paradepferde gehört, die bei großen Gelegenheiten nach altem Ceremoniel vorgeritten werden müssen, oder wo das dem Theater von oben her gewidmete Interesse sich eigentlich nur an die Beine der Ballet-Tänzerinnen heftet; wo ferner die Herren Intendanten, Direktoren und Kapellmeister selbst fortwährend mit fünfactigen Dramen und Opern schwanger gehen, die à tout prix und in erster Linie zur Aufführung gelangen müssen; wo von Schauspielern und Sängern die Kultivirung innerer Vorzüge nicht verlangt wird, man ihnen vielmehr nur ein promptes zu Diensten stehen für jede augenblickliche Laune des Modegeschmacks und dazu etwa noch eine bis zum Glanzstiefel herab tadellos brillante Toilette zur Pflicht macht; wo man endlich das Publikum Jahr aus Jahr ein daran gewöhnt, die Bühne lediglich als einen großen Guckkasten zu betrachten, in dem allerlei raffinirter Teufelsspuk kaleidoskopisch durch einander gezeigt wird, — wo dies Ziel und Zweck des Theaters heißt: da kann freilich unser Wunsch noch lange auf seine Erfüllung und die arme Kunst auf ihre Erlösung harren!

Wenn es wahr ist, was wohl Niemand bestreiten wird, daß das Princip der Arbeitstheilung als dasjenige angesehen werden muß, welches unsere heutige Welt vorzugsweise beherrscht, daß dasselbe auf dem uralten und goldwahren Satze beruht: „non omnia possumus omnes," und daß die Schöpfungen der classischen Zeit, die doch gewiß als hervorragende Bildungselemente unserer Bühne erhalten zu werden verdienen, ganz andere Mittel und einen anderen Geist zu ihrer Darstellung voraussetzen, als der Modekram, welcher in den Händen naturalistisch-pikanter Talentchen, eleganter Virtuosen und tüchtiger Brüller (statt ästhetisch gebildeter Sänger) am

besten aufgehoben scheint: so wird man sich endlich auch zu der Concession verstehen müssen, dem classischen Theater besondere Tempel zu erbauen. Denn wer Alles leisten soll, leistet eben schließlich gar Nichts. Läßt man doch in den großen Symphonie-Concerten des Pariser Conservatoire, des Gewandhauses zu Leipzig, des Odeon zu München und der Berliner Theaterkapelle ꝛc. die moderne Rand- und Bandlosigkeit grundsätzlich nicht zu, warum also nicht mit gleicher Consequenz auch dem gediegenen Bühnen-Repertoire eine Freistatt gewähren, in der das Fade, Schiefe, Gemeine und Unreife — kurz die vergängliche Tageswaare keinen Platz findet?

Wir sind darauf gefaßt, hier sogleich zwei Einwürfen zu begegnen. Der erste ist von einer Art Mitleid gegen die Poeten und Componisten unserer Tage dictirt, die ja dann — wird man sagen — Nichts mehr zu leben hätten, wenn man ihnen den Weg zu Honoraren und Tantièmen verschlösse. Ließe man sie hungern, so würden sie entschieden noch weniger etwas Gescheutes produciren, und unsere dramatische Literatur sänke schließlich aus purem Mangel an finanzieller Berücksichtigung zu immer tieferem Bettlerelend herab. Ob es nicht vielmehr eine Pflicht sei, das Talent zu unterstützen, soviel immer thunlich, und ob es auch nur in der Möglichkeit liege, einen Strich zu ziehen und zu sagen: bis hierher geht die classische Production, die wir zulassen; alles Andere ist für die Musterbühne unbrauchbares Zeug? — Hierauf haben wir Zweierlei zu erwiedern. Obschon es einerseits unserer innigsten Ueberzeugung nach im Interesse der Kunst weit besser wäre, es würde heut zu Tage auf dem dramatischen Gebiete gar Nichts geschaffen, und die Poeten beschäftigten sich lieber, wie andere ehrliche money-maker unseres doch nun einmal vorzugsweise industriellen Jahrhunderts, mit dem Suezcanal und dem atlantischen Kabel, und obwohl es andererseits ziemlich bekannt und anerkannt ist, daß die Kunst zu der Zeit, als sie bei uns noch betteln ging, weit mehr geleistet hat, als jetzt, da man allerwärts darüber brütet, sie nur ja pekuniär recht sicher zu stellen, als ob die Tantième es wäre, die große Dichter macht, — so kann es doch

schon deshalb nicht in unserer Absicht liegen, das System der Aushungerung den modernen Dramatikern gegenüber zu empfehlen, weil es ja immerhin möglich bleibt, daß selbst inmitten des allgemeinen Krähengeschreis der kleinen und falschen Propheten auch einmal irgend wo wieder die Stimme des echten Genies ertönte, dem man den Anspruch auf Zulassung in den Cirkel der Auserwählten nicht streitig machen darf. Denn wenn auch Jean Paul, der die Kunst den Wein des Lebens nannte, zehnmal Recht gehabt hat, darauf aufmerksam zu machen, daß immer nur in gewissen Zeiträumen die guten, großen, goldenen Weinjahre kommen, und wenn auch unsere dermaligen politischen und socialen Witterungsverhältnisse in dieser Beziehung nicht eben zu sehr sanguinischen Hoffnungen berechtigen, so haben wir es doch noch in unseren Tagen an dem übrigens so modernen Mendelssohn erlebt, daß der Geist der Classiker immer hier und da wieder aufzutauchen und in einem neuen Werkzeug unerwartet in's Leben zu treten vermag. Wer aber möchte einer solchen rara avis, wie der Mendelssohn'sche Genius es gewesen, das wohlverdiente Ehrenplätzchen am untersten Ende der Ritterbank, darauf die Großwürdenträger der deutschen Musik sitzen, nicht mit Freuden einräumen? Gewiß, ein Vernichtungskampf gegen das Produciren überhaupt soll und darf nicht gekämpft werden, denn ein solches System würde sich bald genug selber richten und, wie die Napoleon'sche Continental-Sperre, die Contrebande nur vermehren. Das Fortwuchern der Literatur im Zeitgeschmack ließe sich selbst durch den strengsten Cartell-Vertrag zwischen allen soliden Theaterdirektionen Deutschlands, nur noch classische Stücke aufführen zu wollen, nicht verhindern, ebenso wenig wie die Regierungen mit dem Verbote des öffentlichen Spiels die Passion für dasselbe zu unterdrücken im Stande gewesen sind. Geist und Gedanken sind nun einmal zollfrei, mögen sie gut oder schlecht sein, und das Schlechte wird nie durch aggressive Unterdrückung, sondern allein dadurch in Schranken gehalten und beseitigt, daß man fort und fort das Gute ihm gegenüberstellt und es durch Wort und That begünstigt. Möge also die Muse der Neuzeit ihre

Tempel behalten, da wir doch den Kultus derſelben nicht aus der Welt hinaus zu dekretiren vermögen, vorausgeſetzt nur, daß auch jene andere Muſe, deren Anrecht älteren Datums iſt, die ihrigen beſitze. Trennung der beiden ſo überaus ungleichen Schweſtern, das iſt Alles, was wir verlangen, nicht gewaltſame Unterjochung der einen durch die andere.

Der zweite Einwand, auf den wir ſicher zu rechnen haben, iſt der: jedes Repertoire müſſe Abwechſelung darbieten, ſowohl im Intereſſe der Schauſpieler, als der Zuſchauer, und Letztere hätten ſogar ein wohlbegründetes Recht darauf, daß man ihnen die Schöpfungen der Neuzeit, die in irgend welcher Weiſe epochemachend auftreten, nicht vorenthielte; denn nur ſo könne der Geſchmack gebildet und richtigere Kritik geübt werden. Auch hierauf ſcheint uns die Antwort nicht ſchwer zu finden. Bieten die Meiſterwerke Shakeſpeare's, Leſſing's, Goethe's, Schiller's, Kleiſt's, zuſammengenommen mit einigen ausgewählten Arbeiten Calderon's, Moreto's, Molière's, Sheridan's und jedenfalls auch noch Grillparzer's (wir meinen aber nicht deſſen „Ahnfrau"), ja ſelbſt Iffland's und Kotzebue's, ſowie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini, Méhul, Dalayrac, Iſouard, Boïeldieu, nebſt eklektiſcher Mitbenutzung von Cimaroſa, Dittersdorf, Winter, Weigl, Spohr, Marſchner, Roſſini, Spontini, Hérold, Auber, — dieſes ganze lange Regiſter verdienſtvoller Namen alſo, das ſich doch noch keineswegs als ein vollſtändiges ausgeben will, bietet es nicht Abwechſelung genug dar? Und wenn man es ſelbſt noch um ein Beträchtliches zuſammenzöge, wozu unſer Purismus uns wohl verleiten könnte, beruht nicht die weſentlichſte Eigenthümlichkeit des Genies gerade darin, daß es Herz und Geiſt des Leſers oder Hörers von den verſchiedenſten Seiten zu packen verſteht? Iſt das, was Mozart oder Shakeſpeare geſchaffen, monoton zu nennen, und hat nicht derſelbe Goethe die „Iphigenie" und den „Götz," derſelbe Kleiſt den „zerbrochenen Krug" und den „Prinzen von Homburg" geſchrieben? Geben die Werke der Claſſiker nicht den Darſtellern Gelegenheit, jede Gattung zu üben und ſich wie die

Zuschauer mit dem ganzen weiten Umfang der gediegenen dramatischen Produktion und mit allen Nüancen des verschiedenen National- und Zeitgeistes bekannt zu machen? Was aber das Recht des Publikums anlangt, alle Lärm machenden Novitäten vorgeführt zu erhalten, so soll ihm dies ja in keiner Weise verkümmert werden; nur im classischen Theater, das einen anderen Zweck verfolgt, als die Neugierde der Menge zu befriedigen, hat sie das nervenbetäubende Spektakelstück ebenso wenig zu suchen als die blödsinnige Lokalposse mit ihren equivoquen Couplets und die ekelhaften Illustrationen der heutigen socialen Verderbniß, wie sie uns in den Pariser Prostitutions-Dramen so schamlos selbstgefällig entgegentritt; das sogenannte patriotische Tendenzschauspiel, welches nicht die wahre Vaterlandsliebe, sondern blos den Jargon derselben, ihre bombastische Karikatur zur Schau trägt, ebenso wenig als die noch immer nicht abgelaufene Fluth der Bücherdramen, von denen viele vielleicht recht wohlgemeint und sauber gearbeitet sein mögen, denen jedoch leider nur der Pulsschlag echten dramatischen Lebens, das bischen Götterfunke, Genie geheißen, abgeht. Werden doch neben unserer exclusiven Bühne immer noch Theater genug existiren, die vom Alltagsfutter ihr Dasein fristen und fristen müssen, weil eben die Herstellung eines classischen Kunstinstituts in unserem Sinne natürlich kein Ding ist, das sich blos als eine kaufmännische Spekulation behandeln und etwa durch Aktienzeichnung willkürlich in's Leben rufen ließe. Um es schaffen zu können, dazu gehört vielmehr nach unserer Auffassung deutscher Verhältnisse *erstlich* der feste Wille und Befehl eines fürstlichen Mäcen, der die nöthigen Geldopfer nicht scheut, um die für eine solche Bühne erforderliche Ausstattung zu ermöglichen und die Anstalt wenigstens in den ersten Jahren, wo sie voraussichtlich bei ihren der Zeitströmung entgegenlaufenden Tendenzen mit der Theilnahmlosigkeit des Publikums einige Kämpfe zu bestehen haben wird, finanziell zu retten; *zweitens* ein Direktor oder Intendant, der, ohne selbst um den dichterischen Lorbeer zu konkurriren, von der hohen Aufgabe, die er auf sich nimmt, durch und durch ergriffen ist und seinen persönlichen

Enthusiasmus für die Sache bis auf das letzte Mitglied seiner Truppe zu übertragen weiß, sowie endlich ein mit größter Umsicht ausgewähltes, gut bezahltes, aber ohne Unterlaß blos im Dienste der keuschen Muse geübtes Personal, das unter den strengsten Gesetzen moralischer und technischer Disciplin steht und sich wo möglich nach und nach, zum größten Theil wenigstens, aus Vorbereitungsanstalten rekrutirt, die mit der projektirten classischen Bühne im innigsten Zusammenhang stehen, also keinerlei fremdartigen Einflüssen unterworfen sind. Denn wie wäre das leidige Kunststückchenmachen, das Forciren und Outriren, zu dem die moderne Produktion wohl oder übel fortreißt, und das jeder wahren Kunstleistung, wie die classische Richtung sie beansprucht, diametral entgegensteht, anders zu beseitigen, als indem man jeden Anlaß zu solchen Ausschreitungen sorgfältig abschneidet und dem Personal blos solche Aufgaben stellt, die, so verschiedenartig sie auch sein mögen, doch immer nur mit echt künstlerischem und nicht mit dem Geiste des aufgeblasenen Virtuosenthums gelöst zu werden vermögen.

Nichtsdestoweniger aber soll auf unserer Bühne der Vorwurf gewiß nicht lasten, als schließe sie der Gegenwart mit allen ihren Bestrebungen principmäßig die Thüre zu, und wir beabsichtigen deshalb die Devise: „rien de nouveau" nur als eine Regel festzuhalten, die Ausnahmen zuläßt, wo immer solche durch den wahren Werth eines neuen Stückes gerechtfertigt erscheinen. Wenn es sich dann um die gewichtige Frage handelt, ob die Novität würdig sei, im classischen Theater zur Aufführung zu gelangen, so können hierbei nur zwei Motive entscheiden. Erstlich — das Werk muß seine höhere Bedeutung und geistige Zugkraft bereits auf den gewöhnlichen Bühnen, die Alles bunt durcheinander geben, durch eine länger anhaltende beifällige Aufnahme von Seiten der urtheilsfähigen Zuhörer und der verständigen Kritik bewährt haben, und zweitens — es muß im Geiste der classischen Schöpfungen geschrieben sein; denn wir wollen, da wir auf dem historischen und nicht auf dem Boden des Radikalismus stehen, keinerlei ästhetische Sprünge und kühne Griffe begünstigen. Worin sich aber der

classische Geist dem unclassischen gegenüber manifestire, das hat am klarsten Goethe in den schönen Versen ausgesprochen:

„Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben [1])."

Hierin dürfte zugleich unsere vollgültige Rechtfertigung liegen, warum wir z. B. Richard Wagner's Werke dem classischen Theater trotz alles ihres jetzigen Epochemachens nie und nimmer einverleiben würden. Sehr richtig hat selbst ein Freund dieses Tondichters, Friedrich Hinrichs in Halle [2]), gesagt: „Die Musik hat es mit den Gesetzen des Wohllautes zu thun, des Wohllauts, in dem sich das Wesen der Musik nicht erschöpft, welcher aber doch die unzweifelhafte Voraussetzung

[1]) Bei unserm schon so entsetzlich verwilderten Geschmack thut es wahrhaft Noth, den für alle Zeiten bestehenden Gegensatz zwischen „classisch" und „unclassisch" immer auf's Neue wieder mit rechter Prägnanz hervorzuheben, und wir verweisen daher hier noch auf ein schönes, darauf bezügliches Wort, das Otto Jahn in seiner Mozart-Biographie, Band IV. S. 451 — 52 gesprochen hat: „Die Idealität des Kunstwerks, welches der menschliche Geist im Einklang mit der Natur, soweit er sie zu durchdringen vermag, und deshalb frei schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerk — und zwar nur deshalb, weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — faßbar und anschaulich wird; in ihr hebt sich, was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genuß der Kunst beschieden ist; aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Composition, die eine Fülle von Motiven, welche uns in den verschiedensten Richtungen beschäftigen und uns tief im Innersten ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblüht; — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Weben des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk." Das ist der echte Panegyrikus auf die echte Classicität; kein Zug desselben paßt auf die unclassische Produktion unserer Tage, die nur zwischen der tönenden Phrase, der frivolen Oberflächlichkeit und der durchtriebensten Effektberechnung herumtaumelt.

[2]) S. „Richard Wagner und die neuere Musik." Halle, Schrödel und Simon, 1854. S. 53 ff.

alles musikalischen Ausdrucks ist. Nur die Erfahrung vermag die Grenzen festzustellen, welche das menschliche Ohr, seine Fähigkeit aufzufassen, der Kunst setzt, — die Probe der Zeit, die thatsächliche Anerkennung giebt uns das einzige Kriterium, welches hier Sicherheit gewährt, d. h. gerade hier muß man am gewissenhaftesten der historischen Entwicklung der Kunst folgen. Das Gefühl des Einzelnen hat also hier nur ein sehr bedingtes Recht; was dem Einen pikant klingt, ist für das Ohr des Zweiten vielleicht unerträglich. Es giebt Menschen, die bestimmte Farben regelmäßig verwechseln; man wird ihnen nicht gestatten, ihrem Auge gemäß zu malen, obwohl sie subjektiv dabei in ihrem besten Rechte wären. So ist es auch die Pflicht des Musikers, sein Ohr zu bilden, und es giebt hierzu durchaus kein anderes irgendwie sicheres Mittel, als auf jenen historischen Prozeß einzugehen, die Errungenschaften von Jahrhunderten in ihren Grundzügen wenigstens überall zu achten. In der That stürzen wir sonst in's Bodenlose; berechtigen wir den Einzelnen hier zur vollen Willkür, so mag er seine Rechnung dabei finden, wir stellen aber damit die ganze Kunst in Frage. — Gerade weil die Musik die Kunst ist, in der sich das Subjektive vor Allem ausspricht, weil es in ihr das größte Recht hat, um so mehr bedarf sie eines Gegengewichts und daher mindestens grammatisch reiner Formen. Die die Sprache maltraitirende Ueberschwänglichkeit provocirt auch im Hörer sehr berechtigte subjektive Regungen; — ist er heißblütig, so wird er entrüstet, ist er kälterer Natur, so dreht er dem faselnden Künstler den Rücken. Dies vergessen die, welche die Musik zum Tummelplatz der Willkür machen und die (nur für die Perioden der ersten Entwicklung berechtigten) Experimente über die Grenzen des Möglichen hinaus fortsetzen, jener Dilettantismus, der in dieser Willkür sein ergiebigstes Feld gefunden hat. Diesem Treiben gegenüber kann man nicht genug bestimmt darauf hinweisen, daß die Musik ihr nothwendiges Maaß an den grammatischen Formen finden muß, die durch die classischen Meister festgestellt oder aus Letzteren organisch herzuleiten sind. Außerhalb dieser Grenzen ist jetzt kein Heil mehr zu finden, und

wer innerhalb derselben nichts Selbstständiges, Neues zu geben vermag, der behalte seine ohrverletzenden Experimente wenigstens für sich" ꝛc.

Da Alles dieses so schlagend auf die Wagner'sche Muse paßt, so ist damit auch dargethan, daß sie im Tempel der classischen Kunst nicht zugelassen werden kann, wie denn überhaupt selbstverständlich aller ästhetische Radikalismus, der zugleich — ganz ebenso wie es auf dem politischen Gebiete der Fall ist — den allerabscheulichsten Despotismus involvirt (als sei in keinem Andern Heil, als nur in dieser sich selbst vernichtenden Richtung!), ausgeschlossen bleiben muß von dem Orte, wo man in frommer, hingebender Andacht zu lauschen begehrt den Stimmen, die nicht Nacht und Chaos, sondern das Licht und die Harmonie himmlischer Schönheit verkünden. Die Thräne, die jedes fühlende Herz im Fidelio weint, wenn sich die Gatten „nach unnennbaren Leiden" und nach der furchtbaren Kerkerscene wieder mit „namenloser Freude" in die Arme stürzen, das Gefühl des gefaßten guten Vorsatzes, der tiefempfundenen sittlichen Erhebung, des Buße gethan Habens und besser geworden Seins, — diese heiligen Seelenerschütterungen, mit denen man aus einem classischen Stücke nach Hause geht, — sie sind es, die wir unserem Volke gerettet wissen wollen. Wen möchte die Muse der Neuzeit, Meyerbeer oder Wagner, Halévy oder Verdi also stimmen? Aus ihren Spektakeln kehrt man heim nicht wie ein Wiedergeborener, sondern wie ein zu Tode Gemarterter, der vor lauter Nervenüberreizung selbst um seinen Nachtschlaf betrogen ist.

„Ernst ist das Leben — heiter ist die Kunst" —

und darum muß auch das echte Kunstwerk nicht ein Manifest sein der Seelenzerrissenheit und des Weltschmerzes, der Autoritätsverachtung und des sich selbst vergötternden Egoismus, sondern man muß es dem Werke anmerken, daß es, im beglückenden Dienst der Camönen dichterisch empfangen, sich losgelöst habe aus einer durch die Gesetzmäßigkeit ihres Schaffens frei gewordenen und gottbegeisterten Seele. Nicht das Ungeheuerliche, Räthselhafte und Unklare macht die Tiefe aus, die

man an einem Kunſterzeugniß zu preiſen hat; denn wirkliche Tiefe iſt allemal nur das Produkt geiſtiger Freiheit und ſoll nicht blos mit dunkeln Ahnungen, ſondern mit freudigſter, unmittelbarſter, lebendigſter Gewißheit erfüllen. Jene Selbſtbeſchränkung, welche verräth, daß der Künſtler völlig klar ſei über die Grenzen ſeines ſubjektiven Könnens und ſeiner objektiven Aufgabe, — ſie muß als unverkennbarer Stempel den Schöpfungen aufgeprägt ſein, die für das claſſiſche Theater taugen ſollen. Gerade weil es leider nur zu wahr iſt, daß unſere heutige Empfindung ihre Einfalt verloren hat, daß wir den Kernpunkt unſeres Seins fortwährend in tauſenderlei Beziehungen des Weltlebens zerſplittern, die, alle gleichmäßig an unſerem inneren Frieden rüttelnd, auf uns eindringen, gerade deshalb thut uns ein claſſiſcher Kunſttempel doppelt Noth, in dem wir nur ſittliche, harmoniſche, ſchöne, ſeelenerhebende, alſo in letzter Inſtanz beruhigende Eindrücke empfangen. Es handelt ſich hier wahrlich nicht um die Marotte einiger mit der Gegenwart ewig unzufriedener und querköpfiger laudatores temporis acti. — Nein! ein Correktiv gilt es zu finden gegen die immer toller ſich ſpreizende Barbarei des Geſchmacks und der Empfindung. Und ſollte auch der größere Theil der Erwachſenen, als einer ſchon allzu verderbten und im Baalsdienſt untergegangenen Race, der claſſiſchen Bühne achſelzuckend den Rücken kehren, um den lüſternen Nonnentänzen im Teufels-Robert und dem nebelhaften Venusberg-Spuk nachzurennen, ſo wünſchten wir es doch wenigſtens zu ermöglichen, daß die Jugend, auf der des Vaterlandes Hoffnung ruht, vor ſolchen Eindrücken bewahrt bliebe und ihre Schauluſt an einem Orte befriedigte, wo nur edle, demuthsvoll ringende, ideale Naturen zu ihr reden in unvergänglich ſchönen Formen. Die Schule des Tages bildet keine Helden mehr, und doch ſeufzt unſere charakterarme Gegenwart ſo ſehr darnach! Damit wir aber nicht alle Ausſichten auf eine beſſere Zukunft zertrümmern, ſorgen wir doch mindeſtens dafür, das Geſchlecht, das ſich nach uns auf dem Erdball tummeln wird, geſunder zu erziehen, als es uns ſelbſt beſchieden geweſen iſt!

Wir nehmen an, unser Theater stände wirklich fertig da, und es gälte nun zu zeigen, was wir in demselben zu leisten vermögen. Dann glauben wir, daß es hauptsächlich zweierlei Arten von Mitteln sein würden, die in Bewegung zu setzen wären, um der Anstalt einen festen Halt dem widerstrebenden Zeitgeschmack gegenüber zu geben. Zuerst nämlich müßte darauf gesehen werden, daß die Vorstellungen auch wirklich alle übrigen an innerer Gediegenheit, Frische und künstlerischer Rundung überträfen. Es wäre also vor Allem dem Einstudiren der einzelnen Werke die größte Sorgfalt zu widmen, und was der Bühne etwa ja augenblicklich an Talenten ersten Ranges abginge, die freilich heut' zu Tage nicht beliebig disponibel, oft auch unbezahlbar sind, durch Herstellung eines vorzüglichen Ensemble zu ersetzen, das sich bei der fast allgemeinen Liederlichkeit, welche gegenwärtig in Theatersachen obwaltet, gleichfalls kaum mehr findet, obwohl es doch schließlich immer nur dieses ist, was einer dramatischen Darstellung den Stempel classischer Vollendung aufdrückt. Man wird ein solches allmählich erreichen, wenn man die Rollen nur immer streng nach der Capacität der einzelnen Akteurs zu vertheilen versteht und den Grundsatz festhält: „wenig Vorstellungen, aber Proben so viel als irgend möglich." Nichts Ungebildetes in Sprache, Ton, Bewegung und Mienen dürfte durchgelassen, und selbst dem komischen Fache müßte die ästhetische Würde gerettet werden, wodurch es sich vom Possenhaften nnd Gemein-Burlesken unterscheidet, das nicht mehr in die Aufgabe der Kunst fällt. Und so wären dann ferner auch, um noch eine Einzelheit herauszugreifen, die zum Theil so grenzenlos trivialen Texte unserer classischen Opern einer längst ersehnten einsichtsvollen Revision zu unterwerfen, namentlich aber Mozart's ewig strahlende Schöpfungen von den erbärmlichen Zuthaten des Bühnenschlendrians endlich von Grund aus zu säubern, die ihnen zum Theil den Anstrich geben, als seien sie trotz alles Aufwands an musikalischer Genialität doch zunächst blos in der Absicht geschrieben, von der Galerie bejubelt und beklatscht zu werden. Bei Mozart braucht man ja ohnehin, wenn man

von der „Entführung" und der „Zauberflöte" absieht, deren Libretti allerdings ursprünglich deutsche Gewächse sind, nur auf die unsere gewöhnlichen deutschen Texte an poetischer Kraft und Angemessenheit so hoch überragenden italienischen Originalien zurückzugehen, um etwas dem Geiste des Componisten Entsprechendes zu erhalten. Demungeachtet ist es bis jetzt erst bei einer einzigen Oper des großen Tondichters gelungen, ein passendes deutsches Libretto herzustellen, welches sogar als eine Verbesserung des italienischen angesehen werden kann: wir meinen G. Bernhard's Bearbeitung des bisher stets für ästhetisch unmöglich gehaltenen da Ponte'schen „Così fan tutte [1])." Ist hiermit der Beweis geliefert worden, daß selbst die bei weitem schwierigste Aufgabe des Mozart-Repertoire's zu lösen war, warum sich nicht auch an die leichteren wagen? Möchten nur immer mehr ernste Kunstfreunde sich auf dieses bisher so arg verwahrloste Feld werfen; es wird dasselbe uns dann gewiß allmählich auch gute Früchte tragen, und die classische Oper wiederum denjenigen durch und durch harmonisch-künstlerischen Eindruck hervorzubringen im Stande sein, den die alten großen Meister bei ihrem Schaffen allein beabsichtigt haben. Wie aber jetzt die Dinge stehen, bleibt noch unendlich viel zu thun; an Gluck z. B. und die Beseitigung der miserabeln Uebertragungen, die wir von den französischen Texten seiner Werke blos besitzen, hat außer Richard Wagner, von dem jüngst eine dankenswerthe Bearbeitung der Iphigenie in Aulis erschienen ist [2]), noch Niemand gedacht. Nur was an den unsterblichen Schöpfungen der Altmeister von Anfang an sterblich war und daher der Zeit verfallen ist, nur das bedarf zu Nutz und From-

---

[1]) Diese Bearbeitung wurde 1858 bei der Aufführung der Oper in Stuttgart zu Grunde gelegt und führt den Titel: „Sind sie treu?" Obwohl die Uebersetzung alle früheren um Vieles übertrifft, hat man die Oper dennoch neuerdings wieder in Berlin, Dresden, München, Wien, Leipzig und Stettin nach einem Arrangement L. Schneider's gegeben, welches die musikalische Charakteristik gänzlich zerstört. (Vgl. Otto Jahn, Mozart, IV. S. 501 — 502.)

[2]) In Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

men der Gegenwart einer Neubelebung durch Berichtigung oder Streichung, und deshalb sind wir auch keineswegs dagegen, wenn man selbst Shakespeare nicht in der den Geist und Geschmack des altenglischen Theaters mit großem Scharfsinn wiedergebenden, unserem heutigen deutschen Kunstbewußtsein aber zum Theil recht fremdartig klingenden Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung zur Aufführung bringt. „Macbeth" z. B. wird im prachtvollen Schiller'schen Gewande gewiß unser Publikum stets weit mächtiger ergreifen, als in der allerdings treueren, aber harten Form der beiden berühmten Shakespeare-Uebersetzer. Wollen wir überhaupt das ausländische Theater unserem Zwecke dienstbar machen, so müssen wir es unserem Nationalgeiste möglichst nahe rücken; sonst wird die Durchschnittszahl der Zuhörer immer nur davor sitzen, wie vor einer Curiosität, die ihnen wahre Herzenserbauung kaum zu gewähren vermag. Für Literarhistoriker und Philologen allein soll das classische Theater nicht da sein, sondern für Alle, die ein Bedürfniß fühlen, sich durch die Kunst erheben und begeistern zu lassen, und diesem hoffentlich großen Publikum zu Liebe muß auch der knorrige Shakespeare des sechszehnten Jahrhunderts, den wir ja doch ganz original und mit all' seinen dem „merry old England" angehörigen Auswüchsen nicht auf unsere Bühne bringen können, eine Revision und Umarbeitung nach den ästhetischen Grundregeln des deutsch-classischen Theaters sich gefallen lassen. Bei der übrigens unendlichen Schwierigkeit einer solchen Aufgabe bleibt es indessen gewiß immer höchlich zu bedauern, daß wir nicht lauter Schiller für die Lösung derselben anzustellen vermögen, wie uns denn auch von der ganzen französischen classischen Schaubühne eigentlich nur die Racine'sche „Phädra" zu deutschem Erb' und Eigen überliefert worden ist durch denselben großen deutschen Schiller.

Dies etwa wären die inneren Mittel, die angewendet werden müßten, um dem classischen Theater unter uns Bahn zu brechen. Allein soll unsere Absicht ganz erreicht werden, so muß, wie wir uns nicht verhehlen, auch noch eine gute Dosis nur pour la bonne bouche berechneter Zuthaten in unserem

Recepte Aufnahme finden. Ohne äußerliche Mittel, ohne einen gewissen Grad sinnlicher Pracht, d. h. ausschließlich blos durch die intensive Gediegenheit eines Werkes und seiner Darstellung kann unter den verwöhnten Genußmenschen des neunzehnten Jahrhunderts keine Bühne mehr epochemachend und geschmackbildend auftreten, und wenn das classische Repertoire heute fast durchgehends (wenige Ausnahmen abgerechnet, wo die Allmacht der Kunst eben alle Hindernisse todtschlägt, wie z. B. beim „Don Juan") sich nur noch eines so kleinen Publikums zu erfreuen hat, so glauben wir den Hauptgrund davon gerade in dem Umstande erkennen zu müssen, daß die Direktionen nun einmal seit geraumer Zeit schon gewohnt sind, die guten alten Stücke in unwürdigen Lumpen und schäbigen Fetzen zur Aufführung zu bringen, während an jedes neue Ballet und selbst an ein Birch-Pfeiffer'sches Ragout die ganze Raffinerie des modernen Dekorationsapparats ohne das geringste Bedenken verschwendet wird. Versuche man es doch einmal und wende nur die Hälfte der Kosten, die „Satanella" oder „Flick und Flock" verschlungen haben, an Goethe's „Faust," an Shakespeare's „Macbeth," an Schiller's „Jungfrau" oder „Tell," an Cherubini's „Medea," Gluck's „Armide," Mozart's „Don Juan" und Weber's „Freischütz," und wir wollen sehen, ob diese Werke nicht heute noch auf die Menge eine zehnfach mächtigere Anziehungskraft ausüben werden, als der elegante höhere Blödsinn unserer Ballet-Literatur. Allein — wir wiederholen es — um eine Richtung wieder in die Mode zu bringen, welche das fashionable, d. h. das die Theaterkassen füllende Publikum deshalb für veraltet und abgeschmackt ansieht, weil man sie als ein aller Toilette beraubtes und vernachlässigtes Stiefkind vor ihm auftreten läßt, dazu gehört, daß man die Werke dieser Gattung, quoad externa, dem Comfort unserer Tage entsprechend, zwar nicht mit plunderhaftem Luxus, aber mit solider Pracht und Geschmack ausstatte und dabei nur, quoad interna, das classische Ziel nicht aus den Augen verliere.

„Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
Probirt ein Jeder, was er mag;

D'rum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Thier und Vögeln fehl' es nicht." ꝛc.

So spricht der Theaterdirektor am Ende des Vorspiels zum „Faust," und auch wir sollten uns seine Vorschriften zu Nutze machen und gerade da nicht geizen, wo wir das Aeußerliche nur als Mittel zum Zweck, nicht als Selbstzweck, zu gebrauchen gedenken. Charles Kean, der jetzt abgetretene Direktor von Princess's theatre in London, kann hierin mit seinen so überaus geschmackvollen und glänzenden Arrangements der Shakespeare'schen Dramen in gewisser Beziehung als Muster aufgestellt werden, wenn er auch oft auf Kosten des geistigen Schwerpunktes zu viel auf Aeußerlichkeiten verschwendete und darüber endlich zu Grunde ging [1]). Freilich pflegte man sich vor diesen pomphaften Dekorationen und Kostümen, diesen vortrefflich einexercirten Gruppen und plastischen Tableaux, dieser räthselhaften Maschinerie, die jede Art von theatralischer Illusion mit bewundernswerther Sicherheit hervorzubringen vermochte, die Augen zu reiben und wußte zuerst gar nicht recht, ob man den alten, halb mythischen Shakespeare aus der Zeit der Köni-

[1]) Als er am 29. August 1859 dem Publikum seinen fare-well-speech gehalten, erschien im Londoner Athenaeum vom 3. September auf Seite 313 und 314 folgender Nachruf, den wir gern unterschreiben: „Mr. Kean has acted in accordance with the spirit af the age, which desires historical accuracy and rejoices in pictoral decoration. Both the closet and the stage agree in this, but it does not therefore, follow that the attraction of the illustrated edition of the drama, or book, depends, or can depend, on the drama, or book, per se, rather than on the illustrations that accompany it, but manifestly the contrary." Dem ist gewiß nicht zu widersprechen; was die Leute in's Princess's theatre zu Kean's Shakespeare-Vorstellungen zog, war im Allgemeinen sicher nicht das Shakespeare'sche Drama an sich, sondern vielmehr das Schaugepränge, welches dabei entfaltet wurde; aber ist es nicht trotzdem immer besser, daß der Haufen, durch diese Aeußerlichkeiten gelockt, Shakespeare sehe, als wenn er, der sich nun einmal durch den Werth der Dichtung allein nicht mehr locken läßt, gar Nichts von ihm erführe?

gin Elisabeth oder ein neues Knalleffektstück zu bewundern habe; allein was die Hauptsache ist, es kehrte doch selbst der Ungebildete immer wieder zu dem Tempel zurück, wo ihm der Genuß der kopfverwirrenden classischen Tiefe so leicht und angenehm gemacht wurde. Von ihren dem brutalen Zeitgeschmack angehörenden Auswüchsen entkleidet und in das denkbar schönste Gewand gehüllt, mußte die Gewalt der Riesendichtungen allmählich auch beim geistlosen Roué der vornehmen Kliquen ebensogut wie beim geldbornirten shop-keeper der City durchbrechen, und Leute, denen sonst die köstlichsten Blüthen vaterländischer Poesie völlig unbekannt geblieben wären, erhielten solchergestalt doch wenigstens eine Ahnung von diesem Zauberlande. Der Gebildete aber konnte sich die schöne Form der Darstellung immerhin gleichfalls gefallen lassen. Denn daß eine solche feenhafte Prachtentwicklung dem Geiste Shakespeare's geradezu widerspreche, das kann man gewiß nicht behaupten; denn wenn er sich freilich auch selber noch, als „Romeo und Julia" und „der Kaufmann von Venedig" zuerst aufgeführt wurden, mit einem Teppich und einer papiernen Inschrift begnügen mußte, vermöge derer sich Julia's Balkon in die Zelle des Bruders Lorenzo oder Portia's Brautschau-Gemach in ein enges Winkelgäßchen Venedig's verwandelte, so schwebte doch seiner beweglichen Phantasie die ganze prächtige Scenerie unserer Tage lebendig vor, und er würde sie sicher angewendet haben, wenn er die Mittel dazu besessen hätte. Aber auch seine Stücke selbst würde er, wenn die den Lauf der Handlung hemmenden und zerreißenden theatralischen Verwandlungen damals wirklich vor sich gegangen wären, unfehlbar ganz anders zugeschnitten haben, und deshalb ist es uns nicht blos erlaubt, sondern sogar geboten, Shakespeare's Dramen für die heutige Darstellung erst zu appretiren, wie Kean dies mit großem Geschick zu thun wußte.

Wir wollen es keineswegs verkennen, die Anwendung äußerlicher Zugmittel zur Rettung des classischen Repertoire's ist ein Punkt, der gar mannichfachen Mißdeutungen ausgesetzt erscheint, und um letzteren zu begegnen, können wir es nicht scharf genug

betonen, wie vor Allem darauf gesehen werden muß, daß das pomphafte Beiwerk den Geist des Stückes nicht erdrücke oder gar verfälsche, derselbe vielmehr durch jenes überall frei und kräftig hindurchleuchte. Deshalb sind das Passende, Geschmackvolle und Schöne, bei Auswahl der Kostüme die historische Treue, bei Anschaffung der Dekorationen die architektonische und malerische Korrektheit und Stylisirung des Bildes, dem blos Glänzenden und Pikanten allemal vorzuziehen, die seidenen Kleider der Bäuerinnen aber und andere von der Eitelkeit unseres Schauspielervölkchens diktirte Abgeschmacktheiten, sowie das Pferdegetrappel und der Menagerie-Spuk bis zum Ziegenwahnsinn herab als ein der dramatischen Kunst, die es nur mit der Menschendarstellung und nicht mit dem lieben Vieh zu thun hat, unwürdiger Hofstaat unnachsichtlich auszuschließen. Dagegen sorge man für einen wohlgeübten und zahlreichen Sänger- und Statistenchor, den man, wenn er die spanischen Gefangenen im „Fidelio" darstellt, nicht im schwarzen Stiefel des neunzehnten Jahrhunderts auftreten lassen darf, wie wir dies früher in Berlin z. B. des öfteren gesehen haben. Man sorge ferner für ein gutbesetztes Orchester und selbst für ein hauptsächlich in Bezug auf die Pantomime tüchtig geschultes corps de ballet, ohne welches in der Gluck'schen Feen-Oper „Armide," aber auch bei lebhaften Schlacht-, Volks- und Gesellschafts-Scenen, wie sie in so manchen andern classischen Theaterstücken vorkommen, die dramatische Illusion unmöglich gebührend aufrecht erhalten werden kann. Nur der kostbare Ballast der Solotänzer erscheint für den vorliegenden Zweck überflüssig, da die Pariser Prunk- und Dekorationsoper von unserem Repertoire völlig ausgeschlossen bleiben soll. Daß wir aber im Uebrigen des oben näher specificirten ornamentalen Apparats nicht zu entbehren vermögen, das liegt zum großen Theil auch schon darin begründet, weil unsere heutigen großen und brillanten Schauspielhäuser eine ganz einfache und maßvolle theatralische Darstellung leider nicht mehr zulassen. Wir müssen in solchen Räumen, um eine harmonische Wirkung zu erzielen, zu der in die Ferne leuchtenden al fresco-Malerei nothgedrungen unsere Zuflucht neh-

men, so sehr wir es andererseits bedauernd anerkennen, daß gerade diese Nöthigung viel zum Ruin der echten Kunst beigetragen hat, und es sich deshalb als ein wahres Bedürfniß herausstellt, allmählich wieder kleinere Musentempel zu errichten, in denen ein feineres Nüanciren des Gesangs und Spiels möglich ist, und worin man auch das alte, echte, bescheidene Orchester wieder zur Anwendung bringen kann, wie es die kleinere classische Oper erheischt, die noch ohne Blechüberfracht durch das Meer der Töne schwamm. Wir würden daher ganz zufrieden sein, wenn es thunlich wäre, der classischen deutschen Bühne ein Haus einzuräumen, dessen Verhältnisse etwa dem nur mäßig großen théâtre français entsprächen. Ein solches Lokal reicht zu allen Zwecken des gediegenen Repertoire's vollständig aus; es wäre groß genug zu „Lear," „Richard III.," „Jungfrau von Orleans," „Götz," „Faust," „Armide" und „Euryanthe," und klein genug für Dittersdorf, Cimarosa, Mozart's „Figaro" und „Così fan tutte," sowie für das feinere Lustspiel, das nicht geschrieen, sondern anmuthig geplaudert sein will. Warum öffnet sich z. B. nicht das prächtige, mit so vielem Geschmack funkelnagelneu hergestellte kleine Residenztheater in München solchen Zwecken? Wir glauben, daß es schwerlich einen zweiten Platz in Deutschland giebt, der eine dem classischen Theater in gleichem Maße günstige Atmosphäre besäße, als gerade München, wo man trotz des traurigen Zustandes der jetzigen dortigen Bühnenverhältnisse doch noch eine so rein aus dem Innern kommende Vorliebe für die Meisterwerke der Vergangenheit antrifft. Weder in Wien noch in Berlin vermögen wir momentan das Terrain für unsere Zwecke in gleichem Maaße vorbereitet zu erachten, obwohl es diesen Hauptstädten ersten Ranges gewiß an den äußeren Mitteln zur Herrichtung einer exclusiven Bühne in unserem Sinne am allerwenigsten mangelt. Anläufe zu tüchtigen classischen Repertoiren sind zwar sowohl an der Hofburg als im Schauspielhaus auf dem Gensdarmenmarkte genug gemacht worden; allein daneben lief doch immer auch die Tendenz her, das Hofpoetenthum à la Raupach oder die Mode-Dramatiker von der Donau

und Spree aus kaiserlicher und königlicher Theaterkasse zu füttern, auf daß es nur nicht heiße: „Die größten Hofbühnen Deutschlands thun gar Nichts für die Anregung und Belohnung der jungen aufstrebenden Talente!" Ach, hätten sie doch noch hundertmal weniger dafür gethan und wären dagegen treu geblieben der alten Fahne, die wir Alle nie hoch genug gehalten haben! —

Aber was reden wir und ereifern wir uns gegen die Begünstigung der neuen Muse auf Kosten der alten?! Der Cours der ersteren wird deshalb doch, für die nächste Zukunft wenigstens, steigen und steigen; es wird in allen Theaterzeitungen so lange nach mehr Tantièmen und Honorar geschrieen werden, bis das Eldorado der dramatischen Dichter endlich wirklich auf Erden erscheint, und sie sammt und sonders auf goldenen Lorbeeren ausruhen können. Dann werden alle jungen Leute, die wegen Ueberfüllung der Staatsämter sich von dergleichen trostlosen Carrièren zurückgescheucht fühlen, alle faulen Commis, die es nicht zu selbstständigen Etablissements zu bringen vermögen, durchgefallene Abiturienten und Fähnriche sich auf das so sehr viel nutzbringendere Geschäft der dramatischen Dichtung werfen, und ihre unerschöpfliche fünfactige Muse sie schließlich alle zu seelenvergnügten Couponabschneidern zu promoviren die Gnade haben. Es ist ja so herrlich wahr, was man jetzt tagtäglich zu lesen und zu hören bekommt, daß nur gutbezahlte Waare wirklich was taugen könne! Wo soll auch bei den armen Schluckern, die kein Kultusminister im ruhigen Bezug ihrer Tantièmen schützt, die dichterische Ader herkommen!? Trank doch auch Schiller Champagner (aber freilich sehr schlechten nur und ungesunden, wie Bulwer behauptet!), und Goethe konnte sogar italienische Reisen machen, um seinen Pegasus wieder zu beleben, wenn er im Weimar'schen Stalle zu erlahmen Miene machte! — Ja, rennt nur dem Götzen des Jahrhunderts nach und schafft euch sichere Einnahmen, ihr Poeten! Desto mehr Fabrikarbeit werdet ihr zu Tage fördern, und desto dringender wird das Bedürfniß bleiben nach einem classischen Theater, als dem einzigen Gegengewicht gegen all' das Triviale, Lauwarme

und Widerwärtige, dem die Thore der Thalientempel jetzt weit geöffnet sind. Vorahnend schilderte uns Schiller schon die traurige Gegenwart, die sich selber so viel überflüssigen Weihrauch streut, in der wohlbekannten Xenie:

„War es immer wie jetzt? Ich kann das Geschlecht nicht begreifen!
Nur das Alter ist jung, ach! und die Jugend ist alt."

Und der greise Goethe setzte später hinzu:

„Wisse, daß mir sehr mißfällt,
Wenn so Viele singen und reden!
Wer treibt die Dichtkunst aus der Welt?
Die Poeten!" —

Wer könnte es sehnlicher wünschen als wir, daß allmählich das ganze Deutschland wiedergewonnen würde für die höheren und heiligen Tendenzen der echten dramatischen Kunst, und daß Berlin und Wien auf dieser Bahn ruhmvoll voranschreiten möchten! Allein wie die Dinge nun einmal liegen, wird der Versuch einer allmählichen Trennung des streng classischen von dem Allerwelts-Repertoire, so dünkt uns, besser von einer Mittelstadt ausgehen, wo weniger äußerliche Hindernisse sich gegen solch reformatorisches Beginnen stemmen, und mehr innerliches Bedürfniß dafür sich durch die trüben Wirren der jüngsten Vergangenheit glücklich bis auf das arme Heute gerettet hat. Dessen aber sind wir gewiß: fände das classische Drama unter uns einmal, sei es auch, wo es wolle, wieder ein seiner liebevollen Pflege ausschließlich gewidmetes Asyl, auch heute noch würde es seine unversiegbare Kraft bewähren und reichliche Propaganda zu machen im Stande sein selbst unter den am weitesten verirrten Seelen. Denn ein kleines, gewähltes Häuflein ist doch immer und überall noch vorhanden, das eine innige Sehnsucht empfindet nach Erlösung von der Aftermuse des Jahrhunderts. Dieses Häuflein aber, unter ein Dach gebracht und mit der rechten Speise genährt, könnte wohl zum Krystallisationspunkt werden und allmählich anwachsen zu einem Heere, mit dem sich die Welt doch noch einmal wiedererobern ließe für die Herrschaft des Geistes, der von oben stammt und nach oben zieht.

V.

Ueber Theater-Kritik[1]).

Die Klage über Einflußlosigkeit der Theater-Kritik in Bezug auf die sittliche, intellectuelle und künstlerische Bildung der Schauspieler ist so alt, wie das Bestehen dieser Kritik selbst. Schlug sie den abstract-philosophischen, theoretisch-docirenden Ton an, so hielt man sie dem praktischen Künstler gegenüber für überflüssig; wurde sie concreter, so hieß es, ihre persönliche Anzüglichkeit und Schonungslosigkeit sei mehr gemacht, zu erbittern, als zu belehren. Die Thatsache steht fest, daß viel Ersprießliches durch sie bis jetzt nicht geleistet worden; da man aber doch nicht leugnen kann, daß sich zum Theil recht tüchtige Männer damit abgegeben haben, so dürfte eine nähere Untersuchung über die Gründe solcher Resultatlosigkeit hier wohl am Platze sein.

Eine selbstständige Theater-Kritik existirt in Deutschland seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Anfänglich trat sie, dem Zeitgeschmacke der dickleibig-gelehrten Polemik entsprechend, in weitschweifigen Brochüren und langathmigen Schandschriften, technisch Scharteken genannt, auf. Dann erst kamen Journale, die, wie Lessing's Hamburger Dramaturgie vom Jahre 1767, Reichard's Theater-Journal in Deutschland (Gotha, 1777—1784), Schiller's Rheinische und Neue Thalia (Mann-

[1]) Vgl. Deutsches Theater-Archiv, Jahrg. 1858, Nr. 3 u. 4.

heim und Weimar, 1785—1795), die Hamburg'sche und Altona'sche Theaterzeitung für 1795, die Wöchentlichen Theaternachrichten aus Breslau (1804—1810) ꝛc., sich mehr oder weniger ausschließlich den Bühnen-Interessen widmeten; der heute allgemeine Brauch aber, dramatische Leistungen mittels fortlaufender Feuilleton-Artikel in den politischen Zeitungen zu besprechen, gehört erst der neueren Zeit an, in der es überhaupt mehr und mehr die Devise jedes Blattes wird, „de rebus omnibus et nonnullis aliis" zu referiren. Daneben erschienen hauptsächlich auf der Grenzscheide der beiden letzten Jahrhunderte manche zweifellos gediegene und äußerst wohlgemeinte Werke über die verschiedenen Mittel, deren sich der dramatische Darsteller bei Ausübung seiner Kunst zu bedienen hat, wie denn namentlich zum Beispiel Johann Jacob Engel's Ideen zu einer Mimik (Leipzig, 1785, 2 Theile) sich große Geltung erwarben, doch aber mit allen ähnlichen wissenschaftlichen Erzeugnissen das Schicksal theilten, weit mehr vom gelehrten Publikum, als von praktischen Künstlern studirt und genossen worden zu sein. Daß die Letzteren fast sammt und sonders eine natürliche Abneigung gegen wissenschaftliche Standpunkte haben, und kunstphilosophische Schriften, mögen sie nun die dramatische oder irgend eine andere Kunst betreffen, im Allgemeinen nirgends weniger gekannt sind, als gerade unter den Künstlern, auf welche sie doch vorzugsweise berechnet wurden: das erklärt sich einfach daraus, weil diese bei ihrem Wirken stets von dem diametral entgegengesetzten Pole, nämlich von der sinnlichen Anschauung ausgehen, und weil jedes freie schöpferische Wirken überhaupt die Fesseln der Theorie nicht leicht erträgt. Gemeiniglich also pflegten die Schauspieler über dergleichen allgemeine ästhetische Rathgeber einfach zur Tagesordnung überzugehen.

Ein ganz anderes aber ist das Verhältniß der darstellenden Künstler zu unserer völlig concreten, modernen Tageskritik. Sie ist und vermag ihnen nicht gleichgültig zu sein, denn Niemand, der eine öffentliche Rolle spielt, befindet sich in der Lage, es für irrelevant halten zu können, ob seine Leistungen öffentlich gelobt oder heruntergemacht werden. Jede originell produ-

cirende Thätigkeit pflegt überdies bei dem, der sie ausübt, ein Selbstbewußtsein der eigenen Fähigkeiten zu erzeugen, welches durch öffentliche Inzweifelziehung seiner inneren Berechtigung natürlich auf das Empfindlichste verletzt werden muß. Ist nun auch dieser Thatsache gegenüber die vielfach gehörte Klage über maßlose Eitelkeit der Schauspieler, die in jedem Tadel eine gehässige Persönlichkeit wittern und nicht verhätschelnden Lobes genug zu hören bekommen können, gewiß nicht unbegründet, so vergißt doch auf der anderen Seite auch unser heutiges Recensententhum, von dem oft mit unterlaufenden albernen Geschwätz gewissenloser Espritjäger ganz abgesehen, nur zu häufig, daß die Geschäfte eines Professions-Literaten viel hypochondrische Laune und in Folge dessen leicht eine gewisse nörgelnde Manier des Kritisirens erzeugen, die auf der Schwungkraft schaffender Geister bleischwer lastet und deshalb völlig ungeeignet ist, die frische, fröhliche Weiterentwickelung der Gemaßregelten zu fördern. Wie sehr solches in der That schonungslose Recensiren den redlichen, strebsamen Künstler verdrieße, und wie sehr es daher die bis auf den heutigen Tag viel beklagte Einflußlosigkeit der Theater-Kritik überhaupt mitverschulde, das ist uns von Iffland recht anschaulich geschildert worden:

„Diejenigen, welche sich als competente Richter aufwerfen," — so heißt es in Iffland's Fragmenten — „wie schreiben sie über uns? Man spricht nicht über uns, sondern zu uns, oft sogar — — zu uns herab. Geschieht das aus dem Gefühl der Ueberlegenheit des Richters? Ist er seiner Untrüglichkeit so gewiß? Wohl, so mögen uns seine Gründe diese Ueberlegenheit fühlen lassen, nicht seine Sprache. Was dieser Ton nutzt, das begreife ich nicht; desto mehr, was er schadet. Erbittern muß er den Künstler. Bitterkeit aber vertilgt alle Empfänglichkeit selbst für gut gemeinte und gut gesagte Wahrheiten. Sollte man nicht jedem Werke, worauf Zeit, Fleiß, Kenntniß und Kraft verwendet worden, Achtung schuldig sein? — — Auf die schiefe Recension eines Buches läßt sich antworten. Allenfalls hat der Leser das corpus delicti vor sich liegen. Aber auf eine schiefe Beurtheilung von Rollen, was läßt sich da

ſagen? Sie ſind geſpielt. Das Lachen, das ſie belohnte, iſt vergeſſen, vertrocknet die Thräne, die dem Schauſpieler floß; nicht Stein, nicht Leinwand erhalten ihr Andenken; ihr Werk kann nicht für ſie reden. Jede Beleidigung, die ihnen geſchieht, iſt nur einem wehrloſen Mädchen angethan, denn würde man ſich nicht bei jeder Vertheidigung dem Spotte ausſetzen: Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie!? — Der Recenſent ſollte Mittelsperſon ſein zwiſchen dem Publikum und der Bühne, ſollte ſchiefe Richtungen unter Beiden zu verhüten ſuchen. Das iſt ein Geſchäft! — Wenn man ſich aber blos mit der unterhaltenden Seite dieſes Geſchäfts befaßt, mit Gnadenbezeugungen und Strafen, mit Heben und Fallenlaſſen, ſo fällt die gute Abſicht, ſogar der Schein davon, weg. Man erzeugt Erbitterung. Denn kein vernünftiger Menſch wird ſich durch unbewieſene Machtſprüche ſagen laſſen: all' dein Fleiß war ſchief gerichtet. Was muß den Mann, der über ſeine Kunſt dachte, mehr kränken, als wenn man ihm über das ABC derſelben Aphorismen als Wegpfähle hinſetzt? — Ich frage noch einmal: Wird dieſer Ton den Künſtler beſſern können? Ehrt er die Perſon des Kritikers?—"[1])

---

[1]) Aehnlich äußerte ſich Iffland gegen den Verleger der „Berliner Dramaturgie," Buchhändler Nicolai Sohn, in einem von der Redaction des Deutſchen Theater-Archivs mitgetheilten Briefe vom 23. Juni 1797. Darin heißt es: „Sehr danke ich für den Beweis des Antheils, welchen Sie durch die Mittheilung der „Dramaturgie" mir gewähren. — Ich zweifele nicht, dieſe Dramaturgie wird, wenn ſie Nutzen ſchaffen ſoll, ſchonend, nie bitter, nie perſönlich beleidigend, nicht einſeitig in Lob und Tadel ſein! Sie wird, wenn ein Verdienſt ſich vernachläſſigen ſollte, es lieber durch die Strafe des Stillſchweigens, endlich durch feine Winke, allmählich durch feine Berührung beſſern wollen. Spott und Galle erbittern, machen in einem Theater ſo leicht die bitterſten Kriege, die kein guter Wille ſo leicht beendet. — Eben ſo gefährlich iſt das enthuſiaſtiſche, das ausſchließliche Lob — und das allergefährlichſte iſt — Vergleichung! — Dabei verlieren beide Theile, der eine den Kredit, der andere ſeine Ruhe! — Ich würde eine Meinung, die einem oder dem anderen Theile nicht angenehm ſein möchte, wenn ich mich von der Wahrheit gedrungen fühlte, ſie zu äußern, am allerliebſten in eine unbefangene Frage umwandeln. Sie verliert alsdann das

Diese Worte Iffland's enthalten, so wenig sie den persönlichen Unmuth verbergen, der sie erzeugte, eine vollkommen wahre Kritik der falschen Kritik, sie weisen zugleich kräftig zurück auf Lessing's schönen, milden Ausspruch, worin er für die Ewigkeit den richtigen Standpunkt bezeichnet hat, den der echte Kritiker Theaterleistungen gegenüber einnehmen soll. „Die größte Feinheit eines dramatischen Richters" — so sagt er in seiner Ankündigung der Hamburger Dramaturgie — „zeiget sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den Einen um etwas tadeln, was der Andere versehen hat, heißt Beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und Dieser wird sicher gemacht. Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck auf Jenen gemacht hat."

Vergleichen wir mit dieser Fundamental-Regel für die dramatische Kritik die Art und Weise, wie solche zum größten Theil in der Wirklichkeit gehandhabt wird, so kann es uns nicht entgehen, daß eine Kritik im Lessing'schen Geiste, die nach Eduard Devrient's treffendem Ausdrucke vor Allem „um ihrer selbst willen geübt wird, als eine Gymnastik der freien Urtheilskraft, zur Berichtigung der Erkenntniß des Schönen, mit der Absicht mittelbar zu belehren, ohne direkt meistern zu

---

Demüthigende und Absprechende, macht Wirkung, und — was die Hauptsache ist — alle Theile sind zufrieden — wenigstens ist Keiner beleidigt, und die Dramaturgie erhält den Charakter der Urbanität, den sie von Anderen fordert." —

wollen" — einerseits die einzige ist, welche den ihr zukommenden Platz zwischen Publikum und Darsteller in der That ausfüllt und für beide Theile gleich fördernd wirkt, andererseits aber auch zu allen Zeiten (die Lessing's selbst nicht ausgenommen, denn seine Dramaturgie erlebte das zweite Jahr ihres Bestehens nicht!) das keineswegs war, was der große Haufe suchte, schätzte und bezahlte; was konnte anders daraus folgen, als daß die Theater-Recensionen immer mehr nur einseitig zur Unterhaltung eines nach pikanter oder gar nach skandalöser Lectüre dürstenden Publikums geschrieben wurden!? —

Wohl wäre es an der Zeit, von dieser Unart endlich abzulassen, in der sich die alte persönliche Mißachtung des ganzen Schauspielerstandes, trotz aller enormen Gagen, Dosen, Ordensbänder und glorreichen Heirathen, womit einzelne Mitglieder desselben heut zu Tage ausgezeichnet werden, noch immer recht häßlich manifestirt. Wer eine Kunstleistung kritisiren will, der braucht nicht etwa die Gabe zu besitzen, es selbst besser zu machen; allein die vornehmsten Richter-Qualitäten, Kenntniß der einschlagenden Gesetze und Unparteilichkeit, müssen dem Recensenten wenigstens in soweit beiwohnen, daß er nicht zu schaler Belustigung unverständiger Menschen Pasquille schreibe, anstatt ernst- und wohlgemeinter Beurtheilungen, die auf gründlicher Erkenntniß des zu erreichenden Zieles sowohl, als der hierzu unter den gegebenen Verhältnissen disponibeln Mittel ruhen. Daß die letzteren namentlich in den meisten Kritiken unserer Tage so wenig mit in Anschlag gebracht werden, das ist's, was sie für den darstellenden Künstler hauptsächlich kränkend macht. Immer wird ihm vorgepredigt, wie die von ihm vergriffene Rolle eigentlich hätte gespielt werden müssen, wie sie von Garrick, Talma, Ekhof, Schröder, Ludwig Devrient oder Eßlair so ganz anders aufgefaßt worden sei (und das überdies von Menschen, die natürlich kaum Einen jener Heroen selbst je gesehen haben!); allein — wie ihm bei seinen specifischen Mitteln dies zu erreichen möglich, das bleibt fast allemal verschwiegen. Und doch hängt die Wahl seiner Rolle in vielen

Fällen gar nicht von ihm ab; doch wird gerade der begabte Schauspieler stets auf das Allerentschiedenste suchen, jede Aufgabe, die an ihn herantritt, nicht als blinder Nachahmer Anderer, sondern als selbst denkender Künstler seinen Darstellungsmitteln entsprechend zu lösen; doch sind diese Mittel, Gestalt, Gesichts-Ausdruck und Sprache, bei jedem Individuum verschieden, und doch muß solche Verschiedenheit in den Mitteln nothwendigerweise auch Verschiedenheit in der Auffassung und effektvollen Durchführung ein und derselben Rolle bedingen.

Die Nichtbeachtung dieser von Lessing, aber — so viel uns bekannt — bis jetzt auch nur von Lessing durchgehends geübten Billigkeitsregel ist freilich nur eine von den vielen Versündigungen, deren sich die moderne Theater-Kritik schuldig zu machen pflegt; allein wir wissen es aus eigener Erfahrung durch den Umgang mit einsichtigen und auf gehaltvolle Beurtheilungen wirklich Werth legenden Künstlern, daß dieselbe ganz besonders bitter von ihnen empfunden wird, weil sie sich hiermit in der That einer Behandlung ausgesetzt sehen, wie sie andere Personen des öffentlichen Dienstes selten oder nie erfahren. Kein Mensch wird von einem Geistlichen, der bei einem an sich sanftmüthigen Wesen ein heiseres Organ hat, verlangen, daß er mit Donnerzungen rede, wie Luther; kein Mensch von einem jungen Maler, der sein erstes Genre-Bildchen auf die Kunst-Ausstellung schickt, darüber schimpfen, daß noch lange kein Rafael'scher Geist darin wohne. Aber einem strebsamen jungen Schauspieler, der zum ersten Male mit vielleicht vollkommen richtiger Benutzung seiner Mittel sich z. B. in der so unendlich schwierigen Aufgabe des Wallenstein versucht, würde ein Kritiker, dessen Erinnerung etwa bis auf Fleck's überwältigend geniale Leistung zurückreichte, ohne alles Bedenken zurufen: „Weit gefehlt! Fleck machte das ganz anders!" nicht achtend, daß damit für die große Mehrzahl der heutigen Theatergänger, die im Jahre 1801, da Fleck starb, noch nicht den Vorzug genossen haben, auf einen Berliner Sperrsitz abonnirt gewesen zu sein, eben so wenig gesagt ist, als für den armen Acteur; der vielleicht selbst 20 Jahre später noch in

den Windeln lag! Gerade bei der Schauspielkunst, wo das Object der künstlerischen Leistung von dem schaffenden Subject ungetrennt auftritt, gerade in dieser so durch und durch individuellen Kunst also, hinkt eigentlich jeder derartige Vergleich und verführt überdies auch noch zu einer ganz falschen Auffassung der gestellten ästhetischen Aufgabe. Denn nicht das Copiren Anderer, was bestenfalls immer nur eine äußerliche routinenhafte Manier hervorbringt, hat die Kritik zu befördern, sondern sie soll den Hauch der unmittelbar schaffenden Kraft zu beleben suchen, jener Kraft, die allein einen vollkommenen Ausdruck des allen künstlerischen Productionen zum Grunde liegenden, lebendigen Naturgesetzes zu erzeugen vermag und, dasselbe innerlich ganz durchdringend, im kunstgemäßen Styl ihr höchstes Ziel erreicht.

Dazu gehört aber vor Allem, daß die Kritik es sich angelegen sein lasse, dem Schauspieler, der irre gegangen, zunächst die Bedeutung seiner Rolle an und für sich, sowie im Verhältniß zu den übrigen darzuthun und ihm dann nachzuweisen, welche Mittel ihm persönlich zu Gebote stehen, um sie dieser ihrer Bedeutung entsprechend zur Darstellung zu bringen. Statt ihn durch beständiges Vorwerfen der Mängel seiner Natur vor den Kopf zu stoßen und ihn muthlos zu machen, soll sie ihn vielmehr auf die ihm in der That zu Theil gewordenen und von ihm vielleicht nur noch nicht hinlänglich erkannten und künstlerisch verwertheten Vorzüge aufmerksam machen, auf daß er lerne, mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern und durch volle Benutzung seiner Mittel Effekte zu erzielen, die er als bloßer Nachahmer zwar großer, aber mit ganz anderen Mitteln ausgerüsteter Vorgänger sicher nie erreichen wird. Einer unserer bedeutendsten jetzt lebenden dramatischen Sänger, dem einst ein sehr ernsthafter Recensent die grämlich vorwurfsvolle Frage vorlegte, warum er in der oberen Stimmlage von A an beständig fistulire, anstatt die Töne mit voller Brust zu fassen, wie dies Duprez stets gethan, gab darauf die ganz sachgemäße Antwort: „Duprez hatte mehr Brust als ich, und ich habe mehr

Falsett, als Duprez!" — So konnte auch Jenny Lind die etwa an ihrem umschleierten Organ Mäkelnden, oder Carl Seydelmann die an seiner schweren Zunge Anstoß Nehmenden ganz einfach auf die Thatsache hinweisen, daß sie Beide gerade darum, weil die Natur ihren physischen Hilfsquellen Schranken gezogen hatte, auf eine doppelt feine Ausbildung der so unendlich höher stehenden geistigen Mittel Bedacht genommen, und der Erfolg ihre Bemühungen gekrönt habe. Läßt sich doch durch zahllose Beispiele aus der Theatergeschichte nachweisen, daß kaum ein physischer Mangel mißlich genug sei, um die Möglichkeit dramatischer Erfolge — sonstige Begabung und Fleiß natürlich vorausgesetzt — schlechterdings auszuschließen. Ekhof besaß eine unscheinbare, hochschulterige Gestalt mit den plumpsten Füßen von der Welt; Iffland hatte einen Hängebauch und dazu ein Organ ohne Klang und Umfang; Caroline Lindner litt an dem allerstörendsten Embonpoint — sind sie darum weniger große Schauspieler gewesen? Die wahre Zauberkraft des Genies zeigt sich erst darin recht eigentlich, daß es durch consequentes Assimiliren seiner Persönlichkeit mit der darzustellenden Rolle die offenbarsten Mängel der Natur zu um so charakteristischerer Durchführung der letzteren zu verwenden versteht, so daß in dem Zuschauer durch dergleichen so ganz wie aus einem Gusse vor ihm stehende Kunstgebilde unwillkürlich die Illusion erzeugt wird, als gehörten jene physischen Gebrechen absolut zur Rolle, als hätten Cromwell und Karl XII. nun einmal historisch nicht anders gesprochen, als in dem schnarrenden Seydelmann'schen Tone ꝛc. Giebt es einen schlagenderen Beweis als diesen, wie es in der That nur auf die richtige Schätzung und harmonische Anwendung aller Mittel, welche die Natur dem Künstler verliehen, ankomme, um ihm auch in den seiner Individualität an sich völlig heterogenen Partieen die höchsten Effekte zu sichern? Jenny Lind war von Natur gewiß eben so wenig zur Donna Anna oder Norma geschaffen, als Seydelmann zum Heldendarsteller, und doch mußte gerade diesen ihren Leistungen gegenüber auch die grämlichste Kritik verstummen.

Warum? Weil sie mit ihren Mitteln das denkbar Vollkommenste erreichten, und weil ihr Genie zwischen Mitteln und Zwecken den tiefsten Einklang herzustellen gewußt hatte [1]).

Wie manchem jungen Künstler, der mit aller Mühe dahin nicht zu gelangen vermag, wäre also nach dem Maßstabe seiner Begabung dadurch zu helfen, daß man ihn vor Allem seine Mittel deutlich kennen lehrte und ihm dann den Weg zeigte, wie er trotz seiner vielleicht beschränkten äußeren Ausrüstung doch viele Rollen zu bezwingen im Stande sein werde, wenn er ihnen eine Seite abgewinnt, denen die disponibeln Mittel gewachsen sind. Eigentlich fiele ein solches für die künstlerische Fortüne des angehenden Schauspielers unschätzbares Mentoren- oder Vorrichter-Amt zunächst den Theater-Directoren und Regisseuren zu, welche vermöge ihrer dienstlichen Thätigkeit auf den Proben die Mittel ihres Personals kennen zu lernen noch ganz andere Gelegenheit haben, als die offiziellen Recensenten oder Nachrichter, die nur das bereits fertige Kunstwerk in respectvoller Zuschauer-Distanz in Empfang nehmen; allein — da auf den Schultern jener Herren nebenbei noch so vieles Andere lastet, was wohl bedacht und besorgt sein will, auf daß alle Abend um 6 oder 7 das Tischchen hinter dem Vorhang für die Hungrigen vor demselben gedeckt sei, so sollte die Kritik es sich bei ihrem unstreitig viel bequemeren Posten zur besonderen Ehre schätzen,

---

[1]) Wir freuen uns, in einem glänzend geschriebenen Pariser Theater-Artikel (Morgenblatt, 1852 Nr. 52 S. 1247), der unverkennbar aus der Feder des Dr. Hermann Orges geflossen ist, ganz dieselbe Ansicht an dem Beispiel des auch von uns so hochverehrten Carl Seydelmann ausgeführt zu finden: „Seydelmann" — so heißt es hier — „war von Natur mit außerordentlich geringen Mitteln ausgestattet; Künstler wurde er, und ein großer Künstler, durch die Art, wie er sie verwendete. In jeder seiner Rollen war inneres, richtiges Verhältniß, Harmonie. Wer erinnert sich nicht an seinen Mohr im Fiesko, wer nicht an seinen Carlos im Clavigo u. s. w.? Das waren durch und durch individualisirte Gestalten und Charaktere; wie vom Lear konnte man sagen: „jeder Zoll ein König." Und doch waren Seydelmann's Mittel nur ärmlich, aber seine Kunst bestand in der Benuzung derselben." —

diese in der Schauspieler-Erziehung noch bestehende Lücke in echt humaner Weise so tüchtig als irgend möglich auszufüllen. Eine praktischere Art von Kritik läßt sich sicher nicht denken; einsichtsvoll gehandhabt, muß sie dem Schauspieler zu einem Spiegel der Selbsterkenntniß werden und dadurch verhüten, daß (wie man dies täglich namentlich auf deutschen Theatern sehen kann, auf denen von jeher ein sehr beträchtliches Quantum üppigster Naturkraft schändlich vergeudet worden ist) so viele an sich gewiß recht schön zu verwerthende Darstellungs-Mittel völlig brach liegen bleiben oder durchaus falsch verwendet werden. Wem das eine nicht zu Gebote steht, der besitzt vielleicht das andere um so mehr, und es kommt nur darauf an, ihm begreiflich zu machen, daß er sich möglicherweise bisher gerade in die thörichte Verwendung eines ihm von der Natur wirklich versagten Mittels verrannt und blos deshalb noch zu keinen Erfolgen habe gelangen können. Ist es doch gerade bei schöpferisch angeregten Menschen so häufig der Fall, daß sie über ihre wahre Begabung nicht recht in's Klare kommen können, wie denn selbst ein Goethe so lange in dem Wahne befangen war, er sei mehr zum plastischen Künstler, oder gar mehr zum Naturforscher, als zum Poeten geboren. —

Nur gegen absolute Unfähigkeit, gegen gespreizte Dummheit und unverbesserliche Faulheit hat eine gesunde Kritik schonungslos Front zu machen; wo aber ein ernstes Streben und nur ein Funke von Talent sichtbar — und über dessen Vorhandensein oder Nichtvorhandensein kann ja bei einem blos einigermaßen geübten Blick nie langdauernder Zweifel obwalten — da ist es eben so gewiß ihre Schuldigkeit, nicht einzuschüchtern und durch ewig unfreundliche Bemängelung dessen, was noch nicht vollendet ist, den Fortbildungsdrang zu lähmen, sondern vielmehr alle noch schlummernden Mittel zu entbinden, mit welchen das künstlerische Ziel des Ringenden nur irgend erreichbar erscheint. —

VI.

Muſikaliſche Leiden der Gegenwart[1]).

Eines Abends in der Opéra comique zu Paris, wo Boïeldieu's alte reizende Oper „Le nouveau Seigneur“ in einem Act und Reber's dreiactige Neuigkeit „Le père Gaillard“ aufgeführt wurden, ließ mein Nachbar, eine Pariſer muſikaliſche Notabilität, gegen mich die Bemerkung fallen: „er vindicire den neueren franzöſiſchen Theatercomponiſten namentlich den Vorzug, daß ſie ſich mit gutem Erfolg beſtreben, die Muſik dem Süjet ſo genau als möglich anzupaſſen, ſie im eigentlichen Sinne zum Träger und Interpreten des Wortes, mithin dramatiſcher zu machen, als ſie es bei den Claſſikern war.“ Ob dieſes angebliche Beſtreben in der That ſo erfolgreich geweſen, das konnte das ganze Auditorium an dem Eindruck prüfen, welchen Reber nach dem Werke des ewig-jungen dame-blanche-Componiſten hervorbrachte. Beide Süjets ſpielen auf dem Dorfe; ſie athmen Landluft. Welche Muſik aber iſt dieſer dramatiſchen Staffage mehr entſprechend, die Boïeldieu'ſche oder die Reber'ſche? Trotz der weltbekannten Anmuth und Eleganz des

[1]) Zuerſt gedruckt in der Augsburger Allgemeinen Zeitung v. J. 1857, Beilage zu Nr. 353, 354, 355. Nur wenige Veränderungen und Zuſätze zum Originaltexte haben in dieſem neuen Abdruck Platz gefunden.

Erſteren im muſikaliſchen Ausdruck — welch' idylliſche Simplicität, welches naive Seelenleben in allen Motiven, welche natürlichen und darum ſo frappanten geiſtreichen Combinationen in der Durcharbeitung derſelben! Das reizende Lied Babet's, das Duett zwiſchen ihr und Frontin, die hochkomiſchen Arien dieſes den Seigneur ſpielenden Bedienten — wie geht uns das Alles ein, wie fügt ſich das Alles ſo harmoniſch und gefällig in- und aneinander, wie iſt dieſe Muſik ſo innerlich berechtigt, wie iſt ſie ſo nothwendig, wie überzeugt ſie uns beim Hören, daß die ihr untergelegten Worte eben nur ſo und nicht anders componirt werden konnten — kurz, wie iſt das Alles ſo wahrhaft dramatiſch! Und nun Reber's „père Gaillard" dagegen, der mit einer völlig leeren Ouvertüre anhebt, und in deſſen zweiter Nummer die gute Krugwirthin, Mad. Gaillard, dem Publikum mittelſt einer modernen Prunk-Arie, wie aus Roſſini's „Semiramis," Nichts weiter vorerzählt, als daß ſie ſeit ſechszehn Jahren glücklich verheirathet ſei, ihren Mann und ihre Kinder von Herzen lieb habe und ſich kein beſſeres Loos auf Erden denken könne, als Krugwirthin zu ſein! Iſt das dramatiſche Muſik? heißt das die Tonwelt der des Gedankens anpaſſen? heißt das textmäßig componiren?

Und doch iſt dieſer „père Gaillard" noch lange nicht die ſchlimmſte Oper, welche die Neuzeit an's Licht befördert hat. Sind doch die zur Erreichung des künſtleriſchen Zweckes in Bewegung geſetzten Mittel hier immer noch mit einem gewiſſen Anſtand und Maß ausgewählt und angewandt. Nur der geniale Wurf, die innere Berechtigung und überzeugende Kraft fehlt dieſer Muſik eben ſo ſehr, wie all ihren Zeitgenoſſinnen. Keine einzige Nummer ſtellt uns ein einheitlich empfundenes, harmoniſch ausgeführtes Bild dar; ohne Noth fühlen wir uns von einem Gedanken zum andern, von einer Form in die andere gejagt, geſchleudert, gezerrt, und zum Schluß ſtets mit einem allenfalls pikanten Aperçu heimgeſchickt, das von der Claque zwar pflichtmäßig bejubelt wird, die verſtändigen Hörer aber ſchon wegen ſeiner Zuſammenhangsloſigkeit mit den vorhergehenden Motiven eher beleidigt als befriedigt.

Was Goethe von dem dilettantischen Roman der Freundin Schiller's, von Agnes v. Lilien, urtheilte: „man wird hastig ohne Interesse" — das gilt auch von dieser Musik, der es trotz aller Formgewandtheit und Gefälligkeit an jedem wahren Inhalt gebricht. Und nochmals frage ich: ist das dramatische Musik? O ihr blinden, kleinen Männer der Neuzeit! Lernt doch aus Mozart's kindlicher Zauberflöte, die ihr natürlich als ein albernes Leierkasten-Gedudel längst nicht mehr ohne Gähnen anzuhören vermögt, wie man für die Ewigkeit componirt! Versteht ihr es z. B., so wie er, die verschiedenartigsten Nüancen der Liebe musikalisch zu charakterisiren? Hört, wie der Naturbursch Papageno, der afrikanische Thiermensch Monostatos, die sentimentale Pamina, der romantische Enthusiast Tamino und der hehre Sonnenpriester Sarastro von ihr singen [1]). Jedes anders, und Alle gleich wahr!

Lernt doch aus Gluck's „Orpheus," wie man um die verlorene Geliebte musikalisch-dramatisch weint; aus Beethoven's „Fidelio," wie zwei Gatten nach langer grausamer Trennung und überwundener Todesgefahr sich in wonnetrunkenem Seelenjubel musikalisch-dramatisch wieder in die Arme fliegen; aus Cherubini's Wasserträger, wie ein braver Mann der Blouse die Grundsätze seiner schlichten Lebensweisheit nach vollbrachter Gutthat, mit sich selbst zufrieden, musikalisch-dramatisch recapitulirt; aus Boïeldieu's „weißer Dame," wie man den trivialen Geschäftsgang einer Auction musikalisch-dramatisch zu einem reizend charakteristischen Gemälde zu gestalten vermag. Hat einer von euch Neuen nur annähernd Aehnliches geliefert? La Bruyère sagt: „Wenn der Eindruck eines Theaterstücks unsern Geist erhebt, uns edle und tüchtige Gesinnungen einflößt, dann war das Werk, welches solchen Ein-

---

[1]) Diejenigen, welche dies bezweifeln, wie Hans v. Bronsart in seinen „Musikalischen Pflichten" (Leipzig 1858) S. 17 gethan, verweisen wir auf die nicht ganz unbekannte Arie von den „heiligen Hallen," Act II. Nr. 17 der Zauberflöte, wo „Liebe" den gefallenen Menschen zur Pflicht zurückführt, und: „fraterno amor unisce il cor!"

druck erzeugte, gut und rührte von einem Meister her." Da habt ihr den richtigen Maßstab für den Werth oder Unwerth nicht blos des recitirenden, sondern auch des musikalischen Drama's. Erheben, bessern, veredeln soll die Kunst, und vor Allem die darstellende soll es, die sich des Menschen selbst bedient, um sich vor Menschen zu offenbaren. Um aber diese Aufgabe zu lösen, dazu gehören hochbegabte, harmonisch entwickelte, reife Geister, die mit dem sittlichen Wollen auch das sichere Können verbinden. Nur solchen Geistern fliegt die Menschheit zu, nur solchen Geistern ist es gegeben, ungestraft die jetzt so beliebte künstlerische Eroberungspolitik zu treiben, neue Formen für neuen Inhalt zu erfinden und wahre Fortschritte in der Kunst zu begründen. Allein solche Titanen-Naturen sind selten, und unsere Zeit, deren Enthusiasmus weit mehr der Hebung des Credits gilt, als dem Ringen nach idealer Vervollkommnung, scheint am allerwenigsten geeignet, sie hervorzubringen. Wie wollt ihr, Kinder der Neuzeit, denen das Schaffen an sich schon so ungemein sauer wird, die ihr, wie man aus den schlecht verkleisterten Gypsnähten eurer musikalischen Plastik erkennt, schon, nachdem ihr acht Tacte geschrieben, an der Feder kaut und endlich, um den Stillstand eures Ideenflusses kunstreich zu verbergen, nach den entlegensten Accorden, den unmotivirtesten Effecten greift — wie wollt ihr euch rühmen, eine neue Aera der dramatischen Musik zu begründen? Und doch — daß ich euch nicht Unrecht thue, in gewissem Sinn ist euch das freilich wohl gelungen; nur hat euch, leider, Marschall Rückwärts dabei commandirt, denn was ihr etwa Gutes brachtet, ist nicht neu, und euer Neues Nichts weniger als gut. Euer glorreiches Geschäft besteht lediglich darin, uns die Kunst gelehrt zu haben, wie man mit großer, oft überaus artificieller Geschwätzigkeit in den sauersüßesten und umständlichsten Phrasen, ja manchmal sogar, wenn das Glück gerade gut ist, mit einem pikanten Bonmot seinen Zuhörern verkündet, daß man ihnen eigentlich gar Nichts zu sagen hat.

Diesen Eindruck nehme ich für meinen Theil aus fast allen modernen Opern, sie mögen Namen haben, welche sie wollen, mit nach Hause. Wenn der Spektakel aus ist, frage ich mich

„Was hat der neue Messias nun eigentlich offenbaren wollen?" Und immer von Neuem tönt die Antwort aus der Tiefe meines musikalischen Gewissens wieder: „Nichts, oder bestenfalls blutwenig!" Seit Mendelssohn das Auge schloß, der noch vor den guten Alten, bis auf Bach zurück, respectvoll den Hut zog und nur wollte, was sie wollten, scheint uns die moderne Musik blos noch einem ungeheuren Blasebalg zu gleichen, der doch zum Feueranfachen ungeeignet ist, weil sich überall an den Seiten große Löcher befinden, welche die Luft dahin durchlassen, wohin sie nicht wirken soll. Wenn diese Aftermuse unsern Sinnen zu schmeicheln denkt, theilt sie Ohrfeigen aus; wenn sie zürnen und grollen will, wird sie lächerlich, und wenn sie gar, wozu sie in ihrer Seelenzerrissenheit und Sucht nach dem Bizarren nur allzu sehr hinneigt, in das Gebiet des Dämonischen sich versteigt, dann möchten alle gesund organisirten Naturen schier davonlaufen und mit Altmayer in Auerbach's Keller rufen: „Baumwolle her, der Kerl sprengt mir die Ohren!"

Zwei Richtungen hauptsächlich sind es, die heute am Ruin der armen Tonkunst arbeiten — die eine vorzugsweise romanisch, frivol-aristokratischen, die andere wesentlich germanisch, plump-demokratischen Ursprungs. Die Glanzperiode der ersteren fällt in den Epikureismus der matten Restaurationsperiode von 1815—1848, während der Weizen der letzteren erst mit dem Barrikadengeheul und der republikanisch-atheistischen Verrücktheit der kurzen deutschen Revolution recht eigentlich zu blühen anfing. Sehr verschieden also in ihren Mitteln und Zwecken, sind doch beiden gemeinsam der Mangel an aller wahrhaften Empfindung und die maßloseste Effecthascherei. Beide tragen, die erstere aus forcirten und die letztere aus verkannten Genies sich rekrutirend — um mich eines bekannten Worts zu bedienen — nicht, wie es echter Kunst geziemt, ihrer Zeit die Fahne, sondern vielmehr bewußt oder unbewußt nur ihre Schleppe; beide suchen den Beifall der Menge, nicht indem sie sie mit edlem Stolze zum Idealen hinauf erziehen, sondern indem sie sie bei der Achillesferse ihrer sinnlichen Leidenschaften, ihrer spektakelsüchtigen Rohheit, ihres banalen Ungeschmacks

packen und ihr — sei es durch knatternde Brillantfeuerwerke oder durch kolossale Massenwirkungen, durch Sinnen-Kitzel oder Sinnen-Betäubung — etwas Funkelnagelneues, noch nicht Dagewesenes, Monströses auftischen. Von beiden Richtungen gilt das alte „parturiunt montes, nascetur ridiculus mus."

Weder die moderne Virtuosen-, noch die allermodernste sogenannte Zukunftsmusik dienen den ewigen Göttern, die nur mit der Begeisterung Nectar und Ambrosia, aber nicht mit Tantièmen, Hofchargen, Orden, Dosen und Zeitungslobhudeleien lohnen, wie der Götze Mammon, vor dem heute Alles, und leider selbst die keuscheste aller Vestalinnen, die Kunst, selbstmörderisch niederkniet. Seht da zunächst die Legionen der Salonmusikschreiber, Notturno-, Capricen- und Serenaden-Fabrikanten, so wie ihre Exekutionsarmee, die Fingervirtuosen! Worin besteht ihr einziges Verdienst? In einer Minute Hunderte von unnützen Noten mehr hervorzaubern zu können, als die guten gediegenen Alten es vermochten, die stets wirklich Etwas zu sagen hatten, wenn sie den Mund aufthaten, und darum nicht halb so geschwätzig sein konnten. Diese ganze Cohorte der Blasirtheit, diese exquisiten maîtres de plaisir unseres überfütterten Luxusdaseins, sie haben sich die ehrenvolle Aufgabe gestellt: anstatt den Kunstsinn zu vertiefen, ihn durch Alles, was aus ihrer Officin mit marktschreierischer Appretur und Titulatur hervorgeht, so viel als irgend möglich zu verflachen und nebenbei die Natur der einzelnen Instrumente auf das Gründlichste zu verkehren, aus dem Clavier ein Glockenspiel, aus der Violine ein Flageolet zu machen — blos zu dem Zweck, um neue Effecte zu erzielen, Aufsehen zu erregen und Geld zu erraffen. Allerhöchstens ein Zwanzigstel ihres ganzen Treibens gehört der Kunst, und neunzehn Zwanzigstel ihrer eigenen theueren Persönlichkeit. Ihr Motto ist der Hokuspokus, ihr Vorfechter und Bahnbrecher, Paganini, der räthselhafte, düstere, barocke, dämonische — Narr!

Niemand, der einen gesunden Kopf und eine gesunde Seele hat, wird sich darüber täuschen, daß die Leistungen dieses, Gott sei Dank! jetzt mehr und mehr verschwindenden falschen Priester-

thums nicht mehr auf den drei Grundſäulen jeder Kunſt, auf der Natürlichkeit, Schönheit und Wahrheit ruhen. Allein ſo viel muß man demſelben doch einräumen, daß es dieſe ewigen Fundamente wenigſtens ruhig beſtehen ließ und nicht ſuchte, ſie gewaltſam umzuſtürzen. Es hatte zwar den Boden unter ſeinen Füßen verloren, aber es kam ihm deshalb doch noch nicht in den Sinn, ſich ganz davon loszureißen, Alles umzukehren, Erdbeben zu verurſachen und für Unſinn zu erklären, was der Menſchheit bisher als naturgemäß, ſchön und wahr gegolten. Solch revolutionäres Beginnen blieb den Zukunftsmännern allein vorbehalten. Aus der Flachheit des Virtuoſenthums avancirten ſie zur Frechheit und proclamirten Bruch mit der ganzen Vergangenheit. Zu welchem Ende? Um ſchließlich doch auch wieder nur, wie jene närriſchen Tändler, der unſeligen Sucht des Zeitgeiſtes zu dienen und durch rohe unförmliche Knalleffecte auf die Maſſe zu wirken. Sie ziehen nur die letzten Folgerungen aus dem falſchen Glauben, daß äußerliche Reizmittel Kunſtfortſchritte begründen, daß man eine fade Speiſe durch ſchlechtes Gewürz zu einer guten umkochen könne. Ihr Gewürz iſt die Revolution, ihre Deviſe und Univerſalmedicin: „es muß Alles ruinirt werden!“ Seht da das Triumvirat im neuen Reiche der Tonkunſt, den Paukenſchwärmer Hector Berlioz[1]), den alle Künſte in ſein Zukunftswerk verſchlingenden und ſie ſo in einem charmanten Urbrei auflöſenden Richard Wagner und den phantaſtiſchen Ueberläufer vom Virtuoſenthum auf höchſter Potenz, Franz Liſzt! Dieſe Herren freilich muſiciren nicht mehr für die Ohren, ſondern nur noch — ja für was denn? Ihnen iſt Alles ein „überwundener Standpunkt,“ was vorher geprieſen und bewundert worden; ſie ſind die allein

[1]) Er hat ſich zwar neuerdings im Journal des Débats bei Gelegenheit einer Beſprechung der von Richard Wagner in der Pariſer italieniſchen Oper gegebenen Concerte ſehr ernſthaft gegen die Annahme vertheidigt, als gehöre er der Zukunftspartei an; allein — „an ihren Thaten ſollt ihr ſie erkennen!“ und ein bekanntes, allerdings für Berlioz noch beſonders günſtiges Pariſer Witzwort ſagt: „M. Richard Wagner, c'est Berlioz, moins la mélodie!“

Berechtigten — „die in der Tonwelt fleiſchgewordene moderne Civiliſation!“ Hu — wie ſie aus der Erde ſchießen, die Fauſt-Scenen, Fauſt-Ouvertüren und Fauſt-Symphonien! Alles Blocksberg, Alles Mephiſto, Alles Rabenſtein und Kerkerwahnſinn! Alles anders wie ſonſt, Alles noch nicht dageweſen! Neue Modulationen, neue Klangeffecte, impoſante Tonmaſſen trotz alles früheren Alcidor-Spektakels mit den „allzutollen“ Amboſſen! Endlich iſt der große Wurf gelungen, der gigantiſche Fortſchritt gethan: die in der Schule, im Rhythmus, in der Melodie gebunden geweſene Kunſt iſt entfeſſelt und ſtürmt nun frei und ſicher durch Erden und Himmel, ein großes, urgewaltiges, furchtbar-herrliches Chaos!

„Wir ſind beſtimmt, Beethoven fortzuſetzen, da anzufangen, wo er aufgehört.“ Mit dieſem gewaltigen Trompetenſtoß traten die neuen Meſſiaſſe, ihre Revalenta arabica octroyirend, in die verblüffte Welt. Alſo doch eine Brücke nach dem, was vor euch dageweſen? Doch nicht ganz original? Welchen Beethoven meint ihr denn aber? Denn wir andern Kunſtfreunde kennen leider zwei Seelen in der einen großen Bruſt, von denen die eine uns in unnachahmlich tiefen, herzentquollenen Melodieen gen Himmel riß, während die andere in ihren trübſinnig verworrenen Offenbarungen uns mit namenloſem Schmerz erfüllt und uns weinen macht über das grauſame Schickſal, das ſelbſt einen Apoſtel von ſo hohem Flug in das jämmerliche Elend der Taubheit, der ſtörriſchen Seelenvereinſamung, der qualvollſten Miſanthropie verſinken ließ, ehe er ſeine Erdenlaufbahn ſchloß. Dieſen lebensmüden, abgematteten, zum Tode kranken Beethoven, der ſchon ſo weit über das wahre Ziel aller Kunſt hinausgeſchoſſen, deſſen letzte Werke bei allen einzelnen titanenhaften Anſätzen zu neuen Prophezeiungen doch nur eine bereits gebrochene Kraft verrathen, ein Wollen, dem das Können gebricht — dieſen alſo wollt ihr fortſetzen und überbieten? Hat der große Mann, der uns eine Cis-moll-Sonate, einen Fidelio, eine Eroica gab, es verdient, daß man mit ſataniſcher Ironie gerade die Stellen, wo auch er menſchlich und ſterblich war, als das einzig Erhaltenswerthe aus dem reichen

Schatze ſeiner Wunderſchöpfungen ausposaunte? Wahre Liebe für ihn hätte vielmehr rückſichtsvoll den Schleier der Nacht darüber zu breiten geſucht; ihr aber, denen es nur darauf ankommt, durch das aller Abſtruſeſte und Ungeheuerlichſte die matte Welt zu neuem Staunen aufzurütteln, habt euch nicht geſcheut, es laut und offen zu verkünden: „Weg mit dem Beethoven, der bisher alle Herzen bezauberte; wir klammern uns an Den, deſſen Accorde (nach Ries) infam falſch klingen, und auf dieſe falſchen Accorde bauen wir die Muſik der Zukunft!“

Es thut uns zwar in der innerſten Seele weh, euch auch nur eine Partikel von der künſtleriſchen That des großen Mannes preisgeben zu ſollen, der denn doch bis zu ſeinem letzten Athemzuge in einer von der eurigen völlig verſchiedenen Welt lebte, und der, wenn er auch nichts Vollendetes mehr ſchaffen konnte, doch ſtets ganz Anderes wollte, als ihr; allein da ihr nun einmal den Cultus des erſchöpften Titanen mit ſolcher Excluſivität zu predigen beliebt, ſo müſſen wir uns dieſes Zerſägen der einen tiefen Seele wohl gefallen laſſen und rufen euch zu: euern Beethoven überbieten, das heißt für uns, die wir den unſrigen verehren, nichts Anderes als abſoluten Unſinn produciren, und ob dazu viel Genie gehöre, überlaſſen wir allen Denen zu entſcheiden, die mit uns der Anſicht ſind, daß es leichter ſei, ein ſchlechtes Werk zu imitiren, als ein gutes, leichter ein zweites Finale der neunten Symphonie zu ſchreiben, als ein zweites Andante der ſiebenten. — So viel wir wiſſen, hat bisher noch nie ein wahrhaft großer Genius ſeine Laufbahn mit dem dünkelhaften Ausruf begonnen: „Ich bin mehr als Alles, was vor mir geweſen iſt!“ Das heißt doch recht à la Dulcamara auftreten, und nicht à la Chriſtoph Columbus, der erſt Amerika wirklich entdeckte und dann ſein wohlberechtigtes εὕρηκα ausſprach. Wer in der That die Welt mit einer großen Neuerung zu beglücken hat, der ſucht ſie nicht in das Bewußtſein der Menge hineinzurenommiren, ſondern er beſcheidet ſich mit Gamaliel: „Iſt das Werk aus den Menſchen, ſo wird es untergehen; iſt es aber aus Gott, ſo könnet ihr es nicht dämpfen.“

Beethoven wollt ihr überbieten, die ihr auch noch nicht eine einzige Note geschrieben, welche das Herz wahrhaft erfreute und beseligte? Wißt ihr denn nicht, daß das Schöne, das in sich Vollendete, das Classische überhaupt gar keinen Comparativ und Superlativ zuläßt? Würde man nicht Jeden einen Narren schelten, der etwa vorgäbe, er habe eine schönere Venus gemeißelt, als die von Melos, er habe eine bessere Tragödie geschrieben, als die Antigone oder den Hamlet? Haben das Thorwaldsen, Canova, Goethe oder Schiller jemals behauptet? Haben sie ihre Werke für absolute Fortschritte in der Kunst ausgegeben? Selbst Michelangelo hat nie gesagt, daß er größeres geleistet, als die Alten, obwohl er in Wahrheit der Kunst ganz neue Bahnen brach.

Jede Kunst hat ihre Grenzen, denn sie ist nichts Willkürliches, ob sich gleich ihre Fundamentalgesetze öfter mehr blos instinctartig ahnen, als in bestimmten mathematischen Regeln ausdrücken lassen, und obgleich eine Generaldefinition des Schönen überhaupt unmöglich erscheint. Damit aber ist keineswegs gesagt, daß jene Grenzen etwa eng gezogen seien, daß es wo möglich nur eine einzige Form gebe, um künstlerische Gedanken auszudrücken. Die unendliche Mannichfaltigkeit und geistige Verschiedenheit unserer Classiker zeugt laut genug für die Weite des Gebiets, das der Kunst zu Gebote steht, ehe ihr alexandrinischer Verfall beginnt. Das Kind Haydn sang eben so schön als der tiefsinnige Beethoven; Bach ist eben so classisch als alle Epigonen, die auf seinen Riesenschultern stehen.

Keiner der Nachfolger hat den Vorfahren zu Tode musicirt; Mozart wird trotz Beethoven immer als ein Gestirn erster Größe dastehen, so wie Händel und Gluck trotz Mozart in unvergänglicher Glorie strahlen. Der Kern der Sache ist, daß alle diese Heroen, weil sie eben sämmtlich nur das Große, Wahre und Schöne wollten, nicht blos für ihre, sondern für alle Zeiten gewirkt haben, ebenso wie dies von Homer, Polyklet, Praxiteles, Dante, Rafael und Shakespeare gilt, während unsere kleinen Propheten vermeinen, die wahre Kunst müsse nur

eine Offenbarung ihrer Zeit enthalten, und das Kunstwerk der Gegenwart habe daher in ganz andern Formen aufzutreten, als das der Classiker; denn auch sie seien nur Kinder ihrer Zeit gewesen und hätten also die gesteigerten Bedürfnisse der unsern, die im blos naiven Empfangen keine Befriedigung mehr finde, sondern nach bewußtem Anschauen der bisher nur geträumten Welten verlange, nicht gekannt. Allerdings sind alle Kunstwerke Spiegel ihrer Zeit, die des alten Palestrina nicht weniger, als die des Herrn Richard Wagner; der Unterschied besteht nur darin, daß jene alten echten Musenkinder in Folge der ihnen innewohnenden göttlichen Schönheit und Größe nebenbei auch noch ihre Zeit überdauerten, während die neuen, durch den Subjectivismus und Egoismus einer künstlerisch erbärmlichen Epoche an's Licht gequälten Mißgeburten schwerlich nur das Lebensende ihrer eigenen Schöpfer erreichen werden.

Woher dieser feste Glaube? Daher, weil die Hauptsache in jeder Art von Musik der vom Herzen zum Herzen strömende Gesang, und das Geheimniß alles wahrhaft künstlerischen Gestaltens das Maßhalten ist, unsere modernen Musiker aber vor diesen beiden Urbedingungen einer für die Ewigkeit bestimmten Kunstoffenbarung auch nicht den mindesten Respect mehr haben. Sie verabscheuen die Melodie, weil sie selbst nie eine erfunden, die ein Herz zu erwärmen, eine Seele zu begeistern vermocht hätte; an ihre Stelle tritt ein maßlos ungefügiges Ringen nach Bereicherung des musikalischen Ausdrucks, ein verworren recitativisches Aneinanderreihen abgerissener Gedanken und bizarrer Figuren, die seltsamste, unnatürlichste Accordenfolge, ja oft sogar — nach dem schlechten Recept, das der kranke, nicht der gesunde Beethoven in einigen seiner unclassischen Werke der Nachwelt zu vermachen das Unglück gehabt — geradezu ein Aufgeben aller Gesetze der Harmonie, ein dem Klang nach blos willkürliches Töne-Zusammenstopfen, eine besten Falls nur noch lesbare, aber nicht mehr anzuhörende Musik.

„Nicht anzuhören blos deshalb, weil ihr uns nicht genug hört!" donnert uns der Chor der sogenannten Zu-

kunftsmusiker[1]) hierauf einmüthig entgegen. Man kann es diesen Herren allerdings nicht verdenken, wenn sie glauben, an die langmüthige Ausdauer des Publikums dieselben Ansprüche machen zu dürfen, welche man sich den gedankenreichsten Compositionen der classischen Periode gegenüber freilich gefallen läßt, nämlich daß man sie öfters höre, ehe man sich ein Urtheil darüber erlaubt. Wie sollte man eine Wagner'sche Oper, eine Liszt'sche symphonische Dichtung nach einmaligem Hören sofort richtig zu verstehen und wahrhaft zu genießen im Stande sein, da ja doch auch kein Mensch gleich auf den ersten Blick alle Schönheiten eines Rafael'schen Bildes oder einer griechischen Statue herauszufühlen vermag, sondern erst eine langjährige vorbereitende Ausbildung des Geschmacks dazu gehört, um solche Wunderwerke in ihrer ganzen Erhabenheit zu erfassen! — O über diese selbstverblendete Gleichstellung dessen, was schwer zu würdigen, weil es tiefsinnig, und dessen, was nicht in's Ohr und Herz will, weil es unsinnig ist! — Wir unsererseits haben auf solche Zumuthungen nur das witzige Schlagwort des bekannten Pariser Figaro-Redacteurs Villemessant zur Antwort: „Quant à ceux qui nous disent que pour comprendre et goûter une partition, il faut l'entendre plusieurs fois, ils me font l'effet d'un homme qui s'efforcerait de me prouver qu'on ne saurait être assassiné un peu proprement avec un seul coup de couteau, et qu'il faut de toute nécessité en recevoir plusieurs!" Uebrigens lassen wir uns persönlich von den Enharmonieen und Dissonanzen der Zukünftler nun schon seit mehr als fünfzehn Jahren mit wahrer Todesverachtung die Ohren zerreißen, ohne jene deshalb heute um ein haarbreit schöner zu finden als vor fünfzehn Jahren. —

Italiener und Franzosen sind, geschützt durch ihren angeborenen Sinn für Grazie und hübsche Formen, in diesem Punkte

[1]) Die beste Erklärung für den so mißliebigen Ausdruck „musique de l'avenir" ist neuerdings in Paris erfunden worden: „puisqu'on croit toujours que cela va venir."

zwar noch lange nicht ſo tief heruntergekommen, wie unſere metaphyſiſch übergeſchnappten Jungdeutſchen; aber auch ihnen geht die Kraft und Anmuth der Melodie ſichtbarlich mehr und mehr aus, da ſie in ihren politiſchen und finanziellen Wirrſalen die rechte Naivetät gleichfalls verloren haben, ohne welche keine Kunſt beſtehen kann. Welch ein Abſtand z. B. zwiſchen Coppola, Ricci, Verdi einerſeits und Roſſini andererſeits? Trotz all der hochmuſikaliſchen Elemente der ſchönen wälſchen Sprache, die an und für ſich ſchon der ſchönſte Geſang iſt, wer vermag heute dort unter Orangen- und Lorbeerhainen noch ein wahrhaft hinreißendes Cantabile zu dichten? Wie zerriſſen und unruhig, grob-ſinnlich ſchreibt nicht der beſte noch von allen, der transalpiniſche Modekönig Verdi, der doch wenigſtens hier und da noch einmal, wie im Rigoletto, ein hübſches Enſemble und manche populär gewordene, leichtfließende Arienmelodie erfunden hat! Bei den Franzoſen ſind die, welche für die große Oper componiren, wie Halévy, der abſoluten melodiſchen Impotenz ebenfalls ſehr nahe, während die Opéra comique noch immer einige Talente beſchäftigt, die ſich wenigſtens Mühe geben, hörbare Muſik zu ſchreiben. Bei uns aber ſcheint, trotz alles wiedererwachten Sinns für die ideale Myſtik Johann Sebaſtian Bach's, dem freilich erſt die Gegenwart ein eigentliches Publikum erobert hat, — bei uns ſcheint es zur Zeit in der That mit der muſikaliſchen Production am allerübelſten zu ſtehen. An mittelmäßigen Geiſtern, welche, wie (der inzwiſchen auch ſchon heimgegangene) Reiſſiger, Hiller und v. Flotow, an den Traditionen der Kunſt feſthaltend, anſtändige Muſik ſchreiben, fehlt es zwar nicht; allein die eigentlichen Celebritäten unſerer Tage, die wirklichen Rumormacher und Fahnenſchwenker auf der Bühne, wie im Concertſaale, die ja jetzt mit ihren Graner Feſtmeſſen auch ſchon in die Kirchen einzudringen beginnen, — arbeiten ſie nicht alle in ſogenannter Zukunftsmuſik?!

Dieſem vielbeſprochenen Popanz näher in die Augen zu ſchauen, dazu wird ſich noch anderweit Gelegenheit darbieten; hier genüge es, auf die Grundverſchiedenheit des Geiſtes aufmerkſam zu machen, aus dem die Werke der Altmeiſter und die

der zukunftsgewissen Modernen empfangen sind. Während der alte Haydn, wenn ihm einmal die Feder stockte, in sein Kämmerlein ging, sich niederwarf auf die Kniee und brünstiglich betete zu seinem Gott, daß er ihn doch erleuchten möchte, um das begonnene Werk zur Freude seiner Menschenkinder glücklich hinauszuführen, und er aus dieser guten Quelle stets neue Begeisterung schöpfte bis in sein höchstes Greisenalter, — zu welchem Gott fleht der Zukunftsmusiker heute, der allem gläubigen Gefühl Hohn spricht, dem alle bescheidene Unterordnung unter des Weltalls ewige Gesetze, alle Gottesidee abhanden gekommen, der nur sein eigenes liebes Ich noch verherrlicht und seine innere Zerrissenheit durch Töne offenbart, welche die Ohren aller noch nicht ganz zerrissenen Seelen auf das Unbarmherzigste zerreißen? Da sprechen sie von Gründung einer Akademie, wo Vocalisten und Instrumentalisten erst vorgebildet werden sollen für die Ausführung der neuentdeckten Formen, die freilich ein in der guten alten italienischen Schule gebildeter Sänger, ein Violinspieler nach Spohr's Manier, ein Cellist à la Dotzauer und Romberg nie und nimmermehr im Geist der Zukunftsmänner zu executiren vermag; da wollen sie eine Musik erfunden haben, die recitiren, räsonniren, politisiren, discutiren, ironisiren — kurz, wie das Wort, Alles aussprechen könne, während die Musik doch von Anbeginn der Dinge an bloß eine unpersönliche und irrationale Sprache gewesen ist, die nie reale Gedanken, sondern stets nur Gefühle zu offenbaren berufen war.

So viel steht fest: ist die Musik, welche Wagner, Liszt und Berlioz componiren, Brendel und Griepenkerl empfehlen, in der That die Musik der Zukunft, so beweist das nur so viel, daß weder die Zukunft eine Musik, noch die Musik eine Zukunft haben wird, wovor Gott unsere Enkel in Gnaden bewahren wolle!

Mit den kleinsten Mitteln das möglichst Große erreichen und allerwärts genau den Nagel auf den Kopf treffen, Wahrheit verkünden, so daß Jedem die innere Nothwendigkeit der gewählten Form, als Ausdruck für die dahinter liegende Idee, sofort klar in die Augen springt, — das ist die Aufgabe des echten

Künstlers, den ich classisch nenne, nicht in dem Sinne, wie man das Wort im Gegensatz zu romantisch zu gebrauchen pflegt, sondern vielmehr in der höheren Bedeutung, wonach es identisch ist mit: die Idee des Natürlichen, Schönen und Wahren enthaltend und sie in würdigster Weise zur Darstellung bringend. Allerdings ist es ganz natürlich und in dem Wechsel der Dinge tief begründet, daß, wenn eine Nation wie die unsrige ihre classische Kunstepoche durchgemacht, wenn sie insbesondere in der Musik eine Reihe von Männern hervorgebracht hat, wie Bach, Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn, an die sich Dittersdorf, Weigl, Winter, Graun, Gyrowetz und Himmel bis auf Spohr, Onslow, Hummel, Marschner und Franz Schubert, eine Menge tüchtiger Geister zweiten Ranges, würdig anschlossen, — es ist natürlich, sage ich, daß dann durch das Medium zwar auch noch edelstrebender und talentvoller, aber schwülstiger und zum Theil unklarer Köpfe, wie Robert Schumann, hindurch die Pflege der Kunst allmählich in die Hände falscher Propheten übergehen muß, die, zu stolz und revolutionär gesinnt, um nur die allbekannten Weisen der großen Meister nachzusingen, und viel zu geistesarm, um neue ähnlichen Werthes zu erschaffen, nach Sonne, Mond und Sternen greifen, um durch die absolute Curiosität ihrer Erscheinung dem rohen, lärmsüchtigen Haufen wenigstens auf eine Zeitlang zu imponiren. Sie verdanken ihre Triumphe ganz denselben Motiven, denen jeder glückliche Usurpator die seinigen verdankt. Man liebt ihn nicht, man achtet ihn noch weniger, aber geblendet von dem Eclat seiner seltsamen Erscheinung und erstaunt über seine unvermutheten Staatsstreiche, ist man schwach genug, ihm mit blödem Hurrahgeschrei nachzulaufen und ihm selbst dann noch Beifall zu klatschen, wenn er statt Kußhände Ohrfeigen austheilt.

Dies ist das Charakteristikum des Zeitalters der Cäsaren, das, Gott sei's geklagt, nicht blos für Frankreich, sondern so ziemlich für ganz Europa schon begonnen zu haben scheint. Weihräucherei vor falschen Göttern und Lügenaposteln finden

sich auf allen Wegen und Stegen — nicht aus Ueberzeugung, sondern aus starrem Erstaunen, aus Furcht, aus Frivolität, Spektakelsucht oder Indifferentismus für das Wahre und wirklich Erhabene. Ueberall herrscht der Despotismus des Skandals. Wer am tollsten lärmt, gewinnt die Palme. Auf dem Gebiet der Musik greifen die Einen nach der Kehle des Sängers und denken durch sogenannte brillante Aufgaben für diesen unmittelbarsten und eindringlichsten Interpreten ihres Werkes das Publikum für dasselbe zu gewinnen, es über dessen innere Hohlheit zu täuschen — das ist die moderne italienische Schule mit dem geschmackvollen, geistreichen, funkensprühenden Rouladen-Rossini an der Spitze, der nur in seinem „Tell" und seinen komischen Opern — dem ewig jungen „Barbier" vor allen — höhere Bahnen eingeschlagen, und dem ein ganzer Schweif ausschließlicher Melodiker mit langweiliger Zwei-Accorden-Begleitung folgte, die zuckersüßen oder glühend passionirten Sentimentalisten Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini u. s. f., welche aber zum wenigsten doch immer noch die Gesetze der Harmonie, den Katechismus der Musik, wie er sich von Palestrina bis auf Mozart unabänderlich festgestellt hat, respectiren und singen, wie des Menschen Brust es nachzufühlen vermag.

Andere flüchten sich zum türkischen Blech und reden, die ganze instrumentale Technik und Virtuosität der Neuzeit in ihren Dienst nehmend, das Auditorium nur im Donnerstrom orchestralen Spektakels an, wie mit der Posaunenstimme des jüngsten Gerichts. Das sind die Männer der Pariser großen Oper, welche aus Napoleon's I. Bataillenlärm ihre erste Nahrung sogen, und deren Vorkämpfer Spontini war. Noch Andere, wie besonders die für die Pariser komische Oper schreibenden Componisten Auber, Adam, Massé, Reber, Montpou, Clapisson und Thomas, stecken sich — die Erben des Paganini'schen Virtuosenthums — hinter ein pikantes, wohl gar zweideutiges Sujet und begnügen sich, dasselbe mit einer möglichst eleganten, salon- und boudoirmäßigen Musik zu begleiten, die sich als Flügelpiece den schönen weißen Händen einer koketten

Virtuoſin leicht anſchmiegt und zu Hunderten von Potpourris, Tranſcriptions, Variations brillantes verbraucht werden kann. Der Schlauſte aber unter Allen, der Ritter Giacomo Meyerbeer, dem ſich in Frankreich Halévy und in Italien Verdi — unbeſchadet nationaler Verſchiedenheiten — angeſchloſſen haben, borgte ſich von allen den genannten Richtungen Etwas und ſuchte ſeinen Ruhm erſtlich in der Erſchaffung ſogenannter dankbarer Sing- und Spielpartieen, zweitens in einer rauſchenden, üppigen, mit Harfen- und Poſaunen-, Pauken- und Bombardon-Gebraus gehörig gepfefferten Inſtrumentation und endlich drittens in der Wahl eines ſuperfeinen, entſetzlich wirkſamen Sujets aus der weltberühmten Garküche des Intriguenſtoffmeiſters Scribe, der dann natürlich nicht verfehlt, auch neben den Acteurs noch dem Maſchiniſten, Feuerwerker, Decorateur, Ballet- und Stallmeiſter, ja wohl gar dem Thierbändiger (in der noch ungehörten „Afrikanerin" Meyerbeer's ſoll, wie man munkelt, zum erſten Mal ein lebendiges Kameel die Bühne betreten!) die nöthige Rolle zuzuweiſen, damit nur ja kein Mittel, Lärm zu ſchlagen, unbenutzt bleibe, und das Publikum für ſein theures Entrée jedenfalls die Befriedigung mit nach Hauſe nehme, alle ſeine Sinne zugleich auf das Herzhafteſte geſättigt zu haben.

An Eſprit fehlt es dieſem Beherrſcher der Mode ganz und gar nicht; er verſteht ſeine Zeit und ſein Publikum vortrefflich; unglücklicherweiſe aber behält der noch viel ſchlauere Talleyrand Recht, wenn er ſagt: „L'esprit sert à tout, mais il ne suffit à rien." Die Sucht, à tout prix glänzen und blenden zu wollen, durch äußerliche Knalleffekte ſeine Zeit zu beherrſchen, — die ſtammt nicht von oben, von wannen jede gute und vollkommene Gabe kommt, ſondern von ſehr tief unten, wo menſchliche Schwachheit, Eitelkeit und Ruhmbegier ihr fratzenhaftes Spiel treiben. Freilich lautet die traurige Moral, welche heutzutage aus faſt allen Theaterſtücken dem Volk gepredigt wird: „ſei du ein verfluchter Pfiffikus, und du wirſt Carrière machen!" — aber zum Glück giebt es doch noch tiefere Seelen, edlere Herzen in der Welt, die vor der Sünde ſolcher Lügenlehre zurück-

heben und einsehen, daß Schöpfungen, die aus dieser Moral heraus empfangen sind, unmöglich für echte lautere Kunstwerke geachtet werden können, werden die Sinne auch noch so anmuthig durch sie gekitzelt. Schlimm genug, wenn man sich sagen muß, daß auch die ätherischste, geistigste aller Künste, die Musik, von dem Gifthauch solcher sittlichen Entartung gerade in ihren begabtesten Trägern angeweht ist; schlimm genug, wenn man auch sie dazu herabzieht, dem matt sinnlichen Epikureismus unserer Tage als Dessert zu dienen! —

Glücklich aber der, welcher sich, all dem gleißnerischen Kunstpriesterthum gegenüber, noch recht kindlich innig „nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quellen" zurückzusehnen vermag und einsieht, daß — Gott sei Lob und Dank! — diese Quelle uns doch noch fließt und uns ewig fließen wird aus den unsterblichen Werken unserer großen vaterländischen Kunstepoche von der Mitte des siebenzehnten bis zu den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, aus den noch älteren und gleichzeitigen italienischen Meistern Palestrina, Orlando Lasso, Allegri, Scarlatti, Leonardo Leo, Marcello, Durante, Pergolese, Jomelli, Cimarosa und Cherubini, so wie aus den im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts so lieblich wirkenden Franzosen Grétry, Méhul, Boïeldieu, Berton, Nicolo Isouard und Hérold. Alle diese Heroen, obwohl ungleich in den Formen und selbst an innerem Gehalt sehr verschieden, gehören doch zusammen nur einer einzigen, vaterlandslosen Künstlerfamilie an, und die ganze gesund gebildete Menschenwelt ist ihr Publikum. Was mühen sich die so unendlich viel kleineren Geister unserer Zeit nun ab, noch neue Bahnen im Reich der einzig Großen zu brechen? Nach dem Olymp können ihre Wege wahrlich nicht leiten, denn es führen nun einmal blos festbestimmte Pfade, und nicht jeder beliebige, in's Himmelreich. Am allerwenigsten aber kann es sich um Generalrevolutionen, Verkehrung aller bisher anerkannten Tongesetze und Vortragsweisen, um einen Bruch mit der classischen Periode handeln, die uns doch für alle Zeiten die Leuchte aufgesteckt und die Straße gewie-

sen hat, worauf wir wandeln sollen. Jede Neuerung in der Tonkunst war stets nur dann eine gute, wenn sie, so sagt Ulibischeff (Beethoven, S. 309 ff.) mit Recht, in keiner Weise den Fundamental- und Naturgesetzen widersprach, welche vom Anfang der wahren Musik, d. i. von Palestrina an, allen Musikern gleichmäßig zur Regel und Richtschnur gedient haben, und wenn sie ferner, nachdem sie die Probe der sich immer an das Neue anschließenden Controversen bestanden, endlich zu allgemeiner Anerkennung in Theorie und Praxis sich durchzuringen vermochte. Um einen wahrhaften Fortschritt zu bilden, mußte die neue Erfindung stets mit allen ihren Vorläuferinnen gemeinsamen Ursprung haben und Theorie und Praxis bereichern, ohne ihre Fundamente zu ändern. So hat denn auch der Erfinder der italienischen Oper und mit ihr des modernen Tonsatzes, Claudio Monteverde, die alten, für die nichtrhythmische, reine Gesangsmusik immer noch unübertrefflich wirksamen Weisen Palestrina's eben so wenig vernichtet, wie Mozart, der die Instrumental- mit der Vocal-Musik, die Logik des fugirten mit der Poesie des freien Styls, die dramatische Declamation mit dem rein musikalischen Interesse zu einem großen Ganzen verband und so der Gründer einer universellen Musik wurde, seinen Vorgänger gleichfalls nicht aufhob, sondern dessen Principien nur bis zu ihren letzten Consequenzen durchführte. Nagelneue Welten zu entdecken, ungeahnte Himmel zu erstürmen, — das ist nicht unsere Aufgabe, „und was sich vom Natürlichen, Schönen und Wahren entfernt, das kann" nach Riehl's einfachem Ausspruch „nie und nimmermehr selber das Natürliche, Schöne und Wahre sein."

Daß unsere große classische Periode geschlossen ist, und kaum noch ein Nachzügler derselben zu erwarten steht, nun Schubert und Mendelssohn in's Grab gesunken, und Richard Wagner die Jungmusiker zu beherrschen angefangen — das, glaub' ich, können wir mit Sicherheit annehmen. Die Barbaren stehen vor den Thoren und sind zum Theil schon eingezogen in unsere Städte. Um so mehr müssen alle Guten, angeführt von der wahren musikalischen Kritik, wie sie Rochlitz und Thibaut

geübt, und für die Riehl, Hanslick, Fétis, Scudo u.A.m. heute noch wirksam sind, die heilige Flamme bewachen, welche uns die ewigen Priester des Schönen vermacht haben, und den Tempel rein zu halten suchen von frechen Eindringlingen, die mit fadem, eitel aufgeblasenem Geschwätz und Barricadenhumor in lüsternem Bacchanalwahnsinn den stillen, frommen, erhabenen Geist der Alten aus der verblüfften Welt herauszufegen sich unterfangen. Ihre Namen und Werke werden zwar verwehen wie Spreu vor dem Wind, und die alten Götter werden trotz all der sie umtobenden Rohheit fest und ruhig auf ihren Thronen sitzen bleiben; aber an Abtrünnigen wird es auch ferner nicht fehlen, die den neuen Götzen nachjubeln, weil sie den alten Gott in ihrer Gesunkenheit nicht mehr zu fassen, geschweige denn zu verehren vermögen. Ist es unsere Bestimmung, daß der Vandalismus für eine Zeitlang über uns herrsche, — nun so sind wir, die wir mit diesem neusten Civilisationsfortschritt nicht einverstanden sein können, wenigstens verpflichtet, unsern Mund aufzuthun und laut und öffentlich dagegen zu protestiren. So werden wir zwar keinen neuen Mozart und Beethoven aus der Erde stampfen, aber die alten doch in ungetrübter Glorie uns erhalten und der wahren Kunst, die immer bildet, erzieht und heiligt, gedient haben.

VII.

Zur Musikfrage[1]).

Auf den in der Augsburger Allgemeinen Zeitung mitgetheilten Aufsatz: „Musikalische Leiden der Gegenwart" ist aus dem Hauptlager der deutschen Zukunftsmusik, in Nr. 2 der „Neuen Zeitschrift für Musik" von Franz Brendel zu Leipzig (Jahrgang 1858) S. 18—19, eine Entgegnung hervorgegangen, die ich zwar füglich unbeachtet lassen könnte, weil sie weiter Nichts beweist, als daß sich die betheiligten Herren über meinen Artikel geärgert haben, mir aber an dem guten oder schlechten Humor derselben nicht mehr liegt, als an ihrer Musik. Da ich jedoch die letztere allerdings für ein höchst gefährliches Symptom unserer allgemeinen Krankheitszustände halte, und ihre übeln Einflüsse auf das Publikum und den Kunstgeschmack bereis offen zu Tage liegen, so glaube ich von meiner persönlichen Indifferenz absehen und nicht mich, sondern die Sache, für die ich aufgetreten, nochmals kürzlich vertheidigen zu müssen.

Nicht blos, „um mir die Leber zu befreien," wie die Entgegnung meint, habe ich geschrieben, sondern, wie ich es am Schluß meines Artikels deutlich genug ausgesprochen, um zu pro-

---

[1]) Zuerst gedruckt in der Augsburger Allgemeinen Zeitung v. J. 1858, Beilage zu Nr. 41 u. 42.

testiren gegen den Vandalismus in der Kunst, der sich als Civilisationsfortschritt der Welt aufdrängen will, und um der in jeder mattherzigen Uebergangsperiode großen Anzahl schwankender Gemüther, auf welche die fanatisch-bombastische Sprache der Zukunftsmänner leider nur zu stark schon zu wirken anfängt, ein nach Kräften eindringliches Warnungswort zuzurufen. Mit gelehrten Untersuchungen über das Wesen der Kunst, die freilich schließlich Alle zu einem Verdammungsurtheil über die neue Richtung führen müßten; mit metaphysischen oder höflich-diplomatisch-hypothetischen Redensarten, wie sie ein sonst gut gemeinter Artikel des Morgenblatts neulich zum Besten gab, der sich zuerst in seitenlangen Complimenten vor Richard Wagner's Genialität erging, um endlich zu dem Concluſum zu gelangen: das Genie sei leider ein verschrobenes; mit einer Sprache in mediis terminis ist solchen Gegnern gegenüber gar Nichts auszurichten. Sie haben es, wie in ihrer Musik, so auch in ihrem literarischen Treiben lediglich auf's Ueberschreien abgesehen, wohl wissend, daß die Menge am letzten Ende immer den Leithämmeln nachläuft, die am lautesten blöken; man muß also in den sauern Apfel beißen und die Herren mit ihren eigenen Waffen angreifen. Der allerdings weit bequemeren und friedfertigeren Ansicht L. Rellstab's (s. seine Kritik des v. Bülow'schen Concerts zu Berlin in der Vossischen Zeitung vom 17. Januar 1858, 2te Beilage), daß es ein Mißgriff sei, die Sache ernst zu bekämpfen, vermag ich nicht beizutreten. Hätte die gute Kritik zu der neuen Propaganda nicht schon viel zu lange vornehm geschwiegen, es wäre aus der Maus nicht der Elephant geworden, der jetzt bereits auf vielen Bühnen und in manchen Concertsälen die alte echte Kunst todtzutrampeln in bester Arbeit ist. Pflegten gleich auch zu allen Zeiten, und nicht blos heute, die Hokuspokusmacher jeder Art (mit langen oder kurzen Haaren, auf der Paganini'schen G-Saite oder auf dem Ole Bull'schen Rücken spielend, Claviere entzweihämmernd oder durch türkisches Blech Trommelfelle sprengend) ein größeres Publikum zu haben, als die ernsten gediegenen Geister, die weder flach zu kokettiren, noch frech zu lärmen verstehen: so ist

doch immerhin auch das schon ein Zeichen des nahenden Untergangs einer gewesenen Größe, wenn Niemand mehr den Muth zu ihrer rüstigen Vertheidigung und die Lust zu beherztem Angriff gegen die Widersacher zeigt. Dies aber war bisher der einzige Vortheil der Zukunftsmänner, daß sie keck auftraten. All ihr rühriges Zufahren wird zwar die alten Größen nicht stürzen, ebenso wenig wie Saracenen, Normannen und andere Barbaren den Glauben an die griechische Antike vernichtet haben, indem sie die Palast- und Tempel-Städte des Alterthums in Schutt und Asche legten; allein um zu hindern, daß nicht vielleicht tausend Jahre dahin gehen, bis ein neuer Winckelmann auch auf musikalischem Gebiet auftritt, der Welt zu zeigen, wohin die Kunst gerathen, und die verirrten Seelen zurückzuführen zu der Gottheit, von der sie abfielen, um thönernen Götzen zu dienen — deshalb müssen wir den Mund aufthun und unsere Lungen anstrengen.

Ich will mir also die Mühe geben, die einzelnen Thesen der geharnischten „Entgegnung" durchzugehen und nach meiner Weise zu illustriren. Es ist das freilich für diesmal nur ein Plänklergefecht; allein auch zu massenhafterem Angriff kann Zeit und Rath werden.

So ist man denn zunächst darum über mich hergefallen, weil ich von Neuem das „abgestandene Märchen" von Beethoven's allmählicher Stylverschlechterung aus seiner zunehmenden Taubheit und Krankhaftigkeit zu deduciren gesucht habe. So macht man mir denn (ohne Rücksicht darauf, daß — was doch jeder ABC-Schüler weiß — die Musik eine Kunst ist, die durch das Gehör, die Dichtkunst aber nicht eine solche, die durch das Gesicht auf die Seele des Menschen wirkt) bemerklich, man könne ebenso gut der Blindheit des Homer die Nacht des Heidenthums, die in seinen Werken spukt, anrechnen, wie ich der Taubheit Beethoven's die Zerrissenheit seiner letzten musikalischen Productionen zur Last gelegt. So empört man sich denn darüber, daß ich diese letzten Werke „düster" genannt (ich habe, beiläufig gesagt, von „trübsinnig verworrenen Offenbarungen" gesprochen), während doch jedermänniglich bekannt sei, daß Beethoven zuletzt vorwiegend „humoristisch" com-

ponirt habe. Abgesehen von dem in die Augen fallenden Hinken des Vergleichs zwischen dem tauben Beethoven und dem blinden Homer — giebt es wirklich Jemanden unter den Vernünftigen, der es in Abrede stellen wollte, daß der angebliche Humor aus dem Ende der Leidenslaufbahn des großen Mannes ein höchst griesgrämiger, kein naiv-gemüthlicher Geselle und jedenfalls dem Hamlet'schen „Humor der Verzweiflung" recht nahe verwandt war? Ich wenigstens habe noch nie ein Menschenkind lachen sehen, wenn ein Werk aus dieser Periode zu Gehör gebracht wurde. Uebrigens — Humor beiseite — woher doch diese seltsame Empfindlichkeit der Zukunftsmänner, sobald man gegen ein solches Werk letzter Zeit mit einem Bedenken auftritt? Ist ihre exclusive Bewunderung gerade dieser Productionen in der That so ehrlich und ernst gemeint, oder darf man nicht vielmehr darin einen bloßen Kunstgriff zur Beschönigung ihrer eigenen Mängel erkennen? Klammern sie sich nicht vielmehr nur deshalb an jene unklaren Schöpfungen des Riesengeistes an, weil sie selbst etwas Klares, Abgerundetes, Herzerwärmendes hervorzubringen nicht vermögen? Pflegt sich doch die Unfähigkeit und Unbedeutenheit, so lange das Rad der Geschichte rollt, stets instinctartig auf die Blößen zu berufen, die ein hervorragender Mann gegeben, und ahmten doch die Kleinen von jeher nur das Kleine, nicht das Große an den Großen nach. Und vor Allem: wer richtet denn am letzten Ende über das, was schön, und das, was häßlich ist? Das Häßliche wird dadurch noch nicht schön, daß ein kleiner Haufe von Querköpfen und Skandalmachern um jeden Preis es als schön ausschreit. Am gesunden Beethoven erfreut sich die ganze gebildete Welt, am kranken kein Gesunder. Hat man z. B., für das Verständniß schwieriger Musikwerke sonst wohl vorbereitet, den letzten Satz der großen B-dur-Sonate (Opus 106) von den gediegensten Clavierspielern (wie von Mendelssohn ꝛc.) in aller nur möglichen technischen Vollkommenheit unzählige Male vortragen hören, ohne dabei zu irgend einer musikalischen Begeisterung gelangt zu sein, dann wird dies wohl als ein Zeichen gelten dürfen, daß das Studium eines solchen Werks überhaupt

der Mühe nicht verlohnt, daß es, obschon von Beethoven, als ein mißglücktes anzusehen. Eine Musik, die nicht für das Ohr und das Herz geschrieben, ist entweder eine mathematische Combination oder ein Lärm, Musik aber nur für die, welche mathematische Combinationen und Lärm für eine Aufgabe der Tonkunst halten wollen. Sei es den Zukunftsmännern gegenüber gestattet, sich auch einmal auf die Zukunft zu berufen; sie kann uns — ich habe es als eine Befürchtung hingestellt — den Vandalismus bringen, aber was sie uns sicher nicht bringt, das ist die alte gottbegeisterte Erhebung der Herzen (worauf jede wahrhafte Kunst hinwirkt) durch eine Musik, welche die Ohren zerreißt, oder im übel berüchtigten „genre ennuyeux" arbeitet, das in den Werken dieser Richtung mindestens eben so stark vertreten ist, wie das „genre barbare." Siegt die Zukunftspartei, so wird eben solche Herzenserhebung durch die Musik unsern Enkeln verloren sein.

Ferner werde ich belehrt, daß R. Wagner bei weitem mehr Gutes von Mozart gesagt habe, als Goethe von Shakespeare! Was damit bewiesen oder entkräftet werden soll, ist nicht ersichtlich. Ich habe behauptet, daß in der wahren Kunst niemals ein Sprung gemacht worden, sondern der Nachfolger stets auf den Schultern des Vorläufers gestanden, Mozart daher ebenso wenig die Grundsätze des Palestrina und Monteverde verleugnet habe, als etwa Goethe die Dichtungen des Shakespeare, Dante und Homer, daß es aber eine Eigenthümlichkeit der Zukunftsmusik sei, einen solchen salto mortale nicht nur zu wagen, sondern ihn sogar zur Basis ihrer ganzen Wirksamkeit zu erheben. Bruch mit der Vergangenheit — die letzten Werke Beethoven's abgerechnet — das sei ihre Devise. Nun denn — trotz alles Guten, was Herr Wagner von Mozart gütiger Weise gesagt haben mag (und er hat in der That von ihm gesagt, daß, was sich auf dem beschränkten Standpunkte der Classiker — oder der absoluten Musik, wie er es nennt — und mit dem beschränkten Apparat, der ihnen zu Gebote gestanden, Schönes schaffen ließ, durch Mozart geschehen sei), — hat dieser große Panegyriker Mozart's etwa nicht zugleich auch die

Behauptung aufgestellt, daß ein Fortschritt auf dieser alten Bahn nicht möglich, daß diese Gattung von Musik keinen Boden und keine Zukunft mehr habe, und ihr noch ferner huldigen, in die leere Luft fechten hieße?! Heißt das etwa nicht mit der classischen Vergangenheit in optima forma brechen?

Aber wenn R. Wagner auch kein Wort deutscher Prosa geschrieben hätte, sprechen es nicht seine musikalischen Productionen klar und deutlich aus, daß er Mozart ebenso diametral gegenübersteht, wie ein Pol dem andern? Hat er sich nicht in seinen Operndramen ebenso unverhohlen zum Verfechter der sogenannten Programm-Musik aufgeworfen, wie es Berlioz und Liszt auf dem Gebiete der Instrumental-Musik gethan? Hier aber steckt erst der wahre Bruch mit der Vergangenheit und — fügen wir hinzu — der Bruch mit der gesunden Vernunft. Nur aus der völligen Gesetzlosigkeit und maßlosen Ueberschwänglichkeit dieser Geister läßt sich ihre Richtung erklären; denn Ton und Wort werden in alle Ewigkeit verschiedene Dinge bleiben, weil der erstere ausschließlich an das Gefühl, das letztere in erster Linie immer nur an das Denken appellirt. Sie promiscue zu gebrauchen und mit Tönen beschreiben, Urtheile ausdrücken, Schlüsse ziehen zu wollen, was, seitdem die Welt steht, nur durch Worte möglich gewesen ist, — das kann eben blos dem Humbug oder der absoluten Narrheit einfallen. Sehr treffend bemerkte Ulibischeff in seinem von F. Liszt heruntergerissenen Buch über Beethoven: „nicht einmal einen Freund zum Mittagessen vermöchte man einzuladen mit bloßer Hilfe der Musik." Dieses Axiom gar erst noch beweisen zu wollen, wäre eine ebenso große Lächerlichkeit, als — was freilich bei dem gewaltig vorgerückten Unsinn der Zeit fast schon nothwendig geworden zu sein scheint — philosophisch zu demonstriren, daß man nur mit den Ohren hören kann.

Nun wird mir aber weiterhin auch zu erkennen gegeben, daß Herr Franz Liszt ein „frommer Katholik und Freund seines Fürsten," also gewiß weder ein Atheist, noch ein Barrikadenmann sei. Habe ich ihm dies vorgeworfen? Es ist mir nicht eingefallen, Herrn Liszt's religiöse oder politische Privat-Ueber-

zeugung, die ich nicht kenne, anzugreifen. Alles, was ich behauptet habe und noch behaupte, ist, daß die Musik der Zukunftsmänner allem gläubigen Gefühl Hohn spricht, weil ihrer Kunst jede bescheidene Unterordnung unter des Weltalls ewige Gesetze abhanden gekommen, weil sie das Unharmonische für harmonisch, das Häßliche für schön ausgeben und — ganz wie die Straßenpolitiker — Jeden für einen jammervollen Idioten, einen je eher je lieber zu steinigenden Reactionär halten, der Gründe hat, sich ihnen nicht anzuschließen. Daß aber in dieser Tyrannisirung der öffentlichen Meinung auch ein sehr betrübsames Zeichen der Zeit liege, die, aller naiven Ursprünglichkeit baar, in dem hohlen Scheinwesen, barocken Ungeschmack und grobsinnlichen Taumel der neuen Propheten sich wohlzugefallen anfängt — wer, der das Alte schätzt, wenn es anerkannt gut ist, und nicht Alles für gut hält, weil es neu ist, könnte das leugnen? Gäbe es in der Zukunftsmusik kein Trompetengeschmetter und Paukengebraus, gäbe es in Wagner's Opernspuk keinen Decorationspomp, keine neugierig machende Venusberge und rasselnde Ritterrüstungen, in Berlioz's und Liszt's symphonischen Dichtungen keine Instrumental-Knalleffecte, und gäbe es obendrein keine marktschreierische Presse, die all diesem Skandal mit gehöriger Posaunenstimme secundirte — wahrlich, das Publikum hätte nicht halb so viel verblüfften Antheil daran genommen, als bisher geschehen ist! Thun doch wenigstens in den Concerten dieser Richtung schon jetzt die Lohnpfotenhauer das Beste! Exempla sunt odiosa.

Die Entgegnung macht mir ferner ein Verbrechen daraus, daß ich die Herren Reissiger, Hiller und v. Flotow „in einen Topf geworfen," was denn freilich nur einen sehr geringen Grad von musikalischer Unterscheidungsgabe verriethe. Daß die genannten Componisten völlig verschiedenen Kunstrichtungen angehören, weiß ich so gut, als die Neue Zeitschrift für Musik; auch habe ich vor der „altmeisterlichen" Würde, vor der Melodienfülle des Erstern ebenso viel Respect und für die „moderne Flachheit" des Letztern mindestens ebenso wenig Sympathie, als der Verfasser der Entgegnung. Zusammengestellt

aber habe ich diese Vertreter verschiedener Richtungen blos insofern, als sie alle Drei den Vorzug haben, nicht der Zukunftspartei anzugehören, zugleich jedoch von der gesammten musikalischen Kritik (vermuthlich selbst von der der N. Z. f. M.) als Sterne erster Größe nicht angesehen werden. Habe ich, dieses andeutend, etwas Unwahres, oder auch nur etwas Seltsames ausgesprochen? Die „sonst so ernsthafte" Redaction der Allgemeinen Zeitung braucht sich also über „die Balletsprünge, die man in ihren Spalten ausführt, sobald es sich um Musik handelt," diesmal wenigstens kein graues Haar wachsen zu lassen; der Verfasser der Entgegnung aber wird sich seinerseits bescheiden müssen, daß die Allgemeine Zeitung das Recht hat zu wählen, ob sie den lobhudelnden Artikeln, die ihr über die symphonischen Dichtungen des Herrn Liszt zugehen, oder der Sprache eines Anti-Zukunftsmusikers ihre Spalten öffnen will.

Weiterhin finde ich in der Entgegnung, daß „die Pygmäen" begierig sind zu wissen, wer die „Kolosse" seien, die in dem Ton der Allgemeinen Zeitung „über die größten Musiker Deutschlands, über die Freude und den Stolz unserer Nation abzusprechen sich erkühnen?" Die Pygmäen können sich beruhigen! Sie würden nicht so genannt worden sein, wenn wir nicht Bach, Händel, Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven für Kolosse hielten. Wer sich diesen Geistern gegenüber nicht klein fühlt, der ist sicherlich ein Pygmäe in des Wortes verwegenster Bedeutung.

Aber die Sache kommt noch besser. Die Entgegnung protestirt schließlich „gegen die Insolenz derer, die nicht durch eigene bessere Leistungen, sondern durch Schimpfworte die Zukunftsmusiker über ihre Kunst belehren wollen." Wie in aller Welt hat der Verfasser dieser Kraftworte nur so weit fehlschießen können, daß er mir die Absicht unterschiebt, als habe ich seine Heroen belehren wollen! Wäre dies mein Plan, so würde ich wohl andere Saiten aufgespannt haben, denn man belehrt Niemanden, indem man ihm in's Gesicht schlägt. Uebrigens behüte mich Gott, daß ich je auf einen solchen Gedanken verfalle! Gehöre ich auch nicht gerade zu den pastores minorum

gentium, so ist mir doch vom Lehrfach genug bekannt, um zu wissen, daß Mohren sich nicht weiß waschen lassen, und gewisse Marotten weder der freundlichen Unterweisung, noch der unfreundlichen Ruthe weichen. Was ich gewollt, ist einfach dies: nachdem ich schon lange gemüthlich zugehört, wie die Herren „der überwundenen Standpunkte" ihre nagelneue Kunst durch wahrhaft amerikanische Selbstanpreisungen der alten Welt zu octroyiren versuchen, und in letzterer Zeit sich dazu leider auch noch die Beobachtung gesellt hat, daß die Consequenz und Unverdrossenheit dieser Blague in immer weiteren Kreisen zu wirken anfängt; da ist es mir ein Herzensbedürfniß gewesen, den Vortheil meines völlig unabhängigen Standpunkts benutzend, vor dem arg mißhandelten Publikum Zeugniß dafür abzulegen, wie es doch noch einen Funken sittlicher Entrüstung über das Schlechte in der Welt giebt. Möchte er in das Pulverfaß der Begeisterung für das Gute, wo immer sie sich findet, fallen und als Generalprotest gegen die Neuerer explodiren! Noch kommt ihr hier und da schon erschallender Victoriaruf zu früh.

Wenn übrigens die himmelstürmenden Compositionen von Wagner, Liszt, Berlioz, Hans v. Bülow ꝛc. nur von solchen Personen kritisirt werden dürften, welche selbst Werke, wie etwa die Eroica, aufzuweisen haben, dann kämen diese Herren freilich verzweifelt gut weg, denn da eine Eroica überhaupt heute Niemand mehr schreibt, so genössen sie das Privilegium, gar nicht kritisirt werden zu können, und sie hätten in der That die Welt erobert. Man kann aber wohl sehr leicht unter aller Kritik sein, während über ihr (wenn überhaupt Jemand) nur der steht, der die ganze Welt auf seiner Seite hat, wie z. B. Mozart.

Zum Schluß noch ein Wort gegen den einzigen Punkt, wo es dem Verfasser der Entgegnung gefallen hat, mich auf musikalischem Gebiet anzugreifen. Er sagt: „Bach erheben und zugleich Beethoven's letzte Werke wegen angeblich falsch klingender Dissonanzen verwerfen — das ist nicht Geschmackssache, sondern gewiß für alle die, welche die betreffenden Werke kennen, vollkommen unbegreiflich."

Wer weiß, ob solches Unbegreiflichfinden nicht noch viel unbegreiflicher ist! Bach nämlich war, wie jedermänniglich bekannt, auch in seinen am wenigsten in die Ohren fallenden Stücken immer doch der Mann der strengsten Schule, der correctesten contrapunctischen Arbeit, aus der die modernen Rand- und Bandlosen unter allen Umständen Zucht und Gedankenconcentration lernen könnten, während Beethoven's letzte Werke sich eben leider schon über alle Grundgesetze der Tonkunst hinwegsetzen und nicht blos den Ohren weh thun, sondern auch das musikalische Bewußtsein verletzen, dem gewisse Regeln heilig sind, da ohne sie nun einmal kein harmonisch vollendetes Kunstwerk bestehen kann. Bach's Compositionsweise und Beethoven's Schwanengesänge lassen sich weder vom speciell musikalischen, noch vom allgemein ästhetischen Standpunkt aus irgendwie zusammenstellen, und die Zukunftshelden werden sich immer und immer wieder an das Chaos des Letztern, nie aber an die mathematische Klarheit des Erstern halten, aus der nebenbei noch (namentlich in den Kirchensachen) eine protestantische Gemüthstiefe und Glaubensfelsenfestigkeit spricht, zu deren Verständniß und innerer Würdigung freilich andere Seelen gehören, als die der neuen Messiasse. Uebrigens hat mich jene Zusammenstellung von Bach und Beethoven um so mehr Wunder nehmen müssen, als ich wenige Zeilen vorher — wie schon bemerkt — durch die Entgegnung belehrt worden bin, Beethoven habe in der letzten Zeit seines Lebens vornehmlich „humoristisch" componirt, und ich doch füglich nicht annehmen kann, daß nach der allerdings stets überraschenden Auffassungsweise der Zukunftsmusiker auch der ehrwürdige Cantor an der Thomasschule in Leipzig zu den Humoristen gehört.

Genug für heute! Die Entgegnung war formell zwar grob genug, materiell indessen so überaus zahm und gemäßigt, daß diese Replik verhältnißmäßig schon viel zu sehr in's Breite gerathen ist. Gegen das Schlechte aber giebt es kein Zuviel.

VIII.

Die Zukunftsmuſik.

Als Entgegnung auf den in Nr. 353, 354 und 355 der Beilage zur Allgemeinen Zeitung von 1857 abgedruckten Artikel: „Muſikaliſche Leiden der Gegenwart“ ging der Redaction im Februar 1858 ein „Muſikaliſche Pflichten“ überſchriebener Aufſatz zu. Schon ſeiner Länge wegen mußte demſelben die Aufnahme verſagt werden; auch war der Verfaſſer, Herr Hans v. Bronſart, der Redaction bisher völlig unbekannt geblieben; ſie ſtand aber, da die Arbeit von Herrn Dr. Franz Liſzt dringend empfohlen wurde, nicht an, zur Aufklärung ihrer Leſer über den künſtleriſchen Standpunkt der ſogenannten Zukunfts-Partei nachſtehenden gedrängten Auszug daraus mitzutheilen[1]). — Der Verfaſſer geht von der Auffaſſung

[1]) In der Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1858, Beilage zu Nr. 61 und 62. Wir würden auf den nochmaligen Abdruck dieſes Aufſatzes verzichtet haben, wenn es nicht dem Verfaſſer der „Muſikaliſchen Pflichten“ gefallen hätte, dieſe ſeine auf den Wunſch der Redaction von uns in den gedachten Blättern nur auszugsweiſe mitgetheilte Replik auf die „Muſikaliſchen Leiden“ als beſondere Schrift 1858 zu Leipzig im Verlage von Heinrich Matthes, und zwar gleich in „zweiter unveränderter Auflage“ erſcheinen zu laſſen, wobei vermuthlich das in den Papierkorb der Augsburger Allgemeinen Zeitungs-Redaction gefallene Manuſcript des Herrn v. Bronſart als die erſte gerechnet war. Dieſem heut' zu Tage bereits landläufig gewordenen

aus, daß auf gegnerischer Seite Passivität, Negation jeder freien Bewegung, protestirendes Leiden, auf der seinigen Activität, positives Schaffen, pflichtgemäßes Handeln herrsche, daß die Conservativen unter der Devise: „vivant mortui, pereant viventes“ nur Nachahmer ihrer Vorgänger seien, die schon früher Palestrina dem Monteverde, Haydn dem Mozart, Mozart dem Beethoven als unerreichte Größen entgegengestellt hätten, während die Männer der Neuzeit oder Zukunft mit bewußter Hintansetzung des unmittelbaren Erfolgs und dessen eingedenk, daß jede Kunst sich in ihren fruchtbaren Epochen nur von ihrem Zeitgeist nähren, nur ihn allein abspiegeln könne, daß die großen Meister aller Zeiten beim Antreten ihrer Erbschaften einander unähnlich erschienen, und Jeder von ihnen zuerst mit den durch die Werke des Vorgängers begründeten Vorurtheilen zu kämpfen gehabt habe, mit rüstigem, redlichem Bemühen darnach strebten, auf anderm Wege den auf dem ihrigen nicht zu übertreffenden Heroen der Vergangenheit gleichzukommen. Die politischen und religiösen Bewegungen der Gegenwart, den Radicalismus, Materialismus und Atheismus der letzten Sturmjahre in die Kunstkritik mithineinzuziehen, erscheine aus dem Grund absurd, weil einerseits das Gebiet der Politik nur die Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit gewisser Staatsformen und der socialen Verhältnisse zu erörtern habe, zu der Lehre vom Schönen aber in gar keiner Beziehung stehe; und andererseits die religiöse oder sittliche Entartung der Zeit in den Werken Wagner's, Berlioz's und Liszt's nicht im mindesten Platz gefunden, aus dem Tannhäuser vielmehr der

---

Manöverchen gegenüber wollten wir doch, da zu nochmaliger Erwiederung auch nicht der mindeste Anlaß vorliegt, wenigstens mit einer wirklichen zweiten Ausgabe unserer Verarbeitung des Bronsart'schen opus hier aufzuwarten nicht verfehlen. Können sich unsere Gegner doch nun rühmen, daß ihre „Musikalischen Pflichten“ sogar in dritter Auflage erschienen sind! Bei unserer gegenwärtigen Publikation ist übrigens Nichts geändert, als daß wir hier in eigener Person auftreten, während wir uns bei dem ersten Drucke mit der Redaction der Allgemeinen Zeitung identificirt hatten.

Sieg des Glaubens und der Heiligkeit über die sinnlichen Triebe, aus Lohengrin fromme Begeisterung und erhabener Mysticismus strahle, die Berlioz'schen Requiems und Tedeums mit der ganzen Pracht und Herrlichkeit der katholischen Kirche aufgeführt worden seien, und viele Psalmen, Paternoster, harmonies poëtiques et religieuses Liszt's Namen trügen, der überdies auch mit der Composition der Legende von der heiligen Elisabeth beschäftigt sei, so wie ein Oratorium „Salomon" und ein anderes „Christus" zu schaffen gedenke. Verleumdung sei es, wenn man den gegenwärtigen Meistern Effecthascherei vorwerfe. Ehe man auf ein solches Schlagwort der Neuzeit einen Angriff stütze, sei es Pflicht, zuerst zu erklären, wie sich Stimmung, Wirkung und Effect zu einander verhalten. Warum nenne man die Baßclarinetten, viole d'amour und Harfe bei Meyerbeer Effecthascherei, und die drei Hörner im Fidelio, die Posaunen in Gluck's Alceste, die Harfe in desselben Meisters Orpheus, das dritte Horn in der Eroica, die drei Trompeten und den oboe di caccia bei Bach, die Basset-Hörner bei Mozart nicht ebenso? Warum habe Bach, wenn man alle großen Wirkungen nur durch kleine Mittel erzielen solle, in seiner Passionsmusik zwei verschiedene Chöre und Orchester und den cantus firmus: „O Lamm Gottes unschuldig" gruppirt? Warum schrieben die alten Italiener zwölf-, sechszehn- und mehrstimmig? Das in Meyerbeer's Afrikanerin angekündigte Kameel fungire bereits in Gretry's Karavane, und viele liebe Vettern und Basen desselben fänden sich in den Schlangen, Löwen, Tigern und Phantasie-Bestien der Zauberflöte, der Olympia und des Freischütz. Weber's Wolfsschlucht mit der wilden Jagd sei doch wahrhaftig eben so wenig für ein harmloses Intermezzo zu halten, als Gluck's Hölle im Orpheus und die Furie des Hasses mit ihren Trabanten in der Armide. Auch der Uebergang aus dem Virtuosenthum zum Componistenthum gereiche den neuen Meistern keineswegs zum specifischen Vorwurf. Sei nicht Mozart eben so gut der erste Virtuose seiner Zeit gewesen, und hätten Bach, Weber und Spohr nicht auch zuerst den Ruhm concertirender Virtuosen erlangt, ehe sie zur

Virtuosität im Componiren vorgeschritten? Händel, Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, waren sie nicht berühmte Pianisten? Bedürfe überdies nicht der Componist der Virtuosen, um seine Sachen zu Gehör zu bringen, und könne man diesen Letztern einen Vorwurf daraus machen, wenn sie, um sich Geltung zu verschaffen, zunächst Salonmusik schrieben? Was seien die Chaconnen, Passecaglien, Couranten, Giguen und Allemanden anders, als die Mazurkas, Polkas, Walzer, Boleros, Tarantellen ihrer Zeit? Endlich aber, welche Ungerechtigkeit liege in der Behauptung, daß die Neuen mit der Vergangenheit gebrochen! Seit Berlioz Concerte gebe und die Feder führe, habe er mit wahrer Begeisterung und tiefer Intelligenz für Verbreitung und Verständniß der Classiker gewirkt; Wagner habe während seiner kurzen, doch wirkungsreichen Thätigkeit in Dresden unermüdlich Haydn'sche, Mozart'sche und Beethoven'sche Symphonien dirigirt, die letztern besprochen, die Iphigenie in Aulis ganz übersetzt und neu instrumentirt u. s. f. Liszt aber zähle die Clavierpartituren der Beethoven'schen Symphonieen zu seinen ersten Arbeiten; er habe durch den Vortrag der Sonaten dieses Meisters unendlich viel zu ihrem Verständniß beigetragen, für das Monument desselben Hab und Gut hingegeben, die Orgelfugen Bach's für das Piano bearbeitet, den Componisten Weber, den man über dem Schöpfer des Freischütz fast vergessen wollte, von Neuem an's Licht gezogen, durch seine Transcriptionen der Schubert'schen Lieder zu deren Popularität unendlich beigetragen, die Gluck'schen Opern, den Fidelio, Wasserträger, ja als Rarität sogar Schubert's Alphonso und Estrella in Weimar auf das Vollständigste einstudirt und aufgeführt. Habe er etwa, als man bei Mozart's hundertjährigem Jubiläum über die Form der Verewigung dieses Tages verhandelte, für eine Gesammtausgabe seiner Werke deshalb gestimmt, um sie der Vergessenheit zu überliefern? Der Verfasser endigt mit den Worten: „Das Publikum, welches in seiner Gesammtheit, wenn auch oft spät, doch schließlich immer das Rechte herausfindet, wird sich mehr und mehr überzeugen, daß es ehrenwerther und ehrlicher ist, musikalische Pflichten

zu erfüllen, als seine musikalischen Leiden abzujammern; daß das Produciren das einzige competente und der Kunst würdige Argument ist, und daß es mehr Schweiß und Mühe kostet, das Kleinste zu schaffen, als das Größte zu bekritteln."

Hiergegen findet sich Folgendes zu erinnern: Zunächst verkennt der Hr. Verfasser, indem er sich über die Passivität und das protestirende Leiden der musikalischen Conservativen ereifert und dem gegenüber die Activität und das positive Schaffen der Neueren hervorhebt, daß die Kritik, welche ihm zur Betonung dieses Gegensatzes Anlaß gegeben, keineswegs das Schaffen überhaupt, sondern nur das Produciren nach einer bestimmten Richtung hin angegriffen hat. Wäre dies die Aufgabe der ästhetischen Kritik, jeder neuen Kunstoffenbarung, blos deshalb, weil sie eine neue ist, aufmunternd oder gar lobpreisend zur Seite zu stehen, so trüge sie ihren Namen mit Unrecht und müßte offenbar darauf verzichten, auf die gesunde Entwicklung der Kunst und die Verhütung von Mißgriffen irgend einen Einfluß zu üben. Worin aber liegt die Berechtigung der Kritik, die alten Meister auf Kosten der neuen hervorzuheben? Gewiß nicht darin, weil die Alten nicht eben so gut, wie die Neuen, Kinder ihrer Zeit, weil sie nicht auch Effecte zu erzielen bestrebt, nicht auch zum Theil Virtuosen und, nach dem Geschmack ihrer Epoche, nicht auch Salonmusiker gewesen, sondern vielmehr lediglich darin, weil sie alles dies in einer ganz andern Art, in einem von dem der Modernen völlig verschiedenen Geiste waren, und weil die Kunst nun einmal für Zeit und Ewigkeit gewissen, ganz unabänderlich feststehenden, in der Natur der Dinge begründeten Gesetzen unterthan ist, ein wahrer Fortschritt in derselben also niemals dadurch begründet werden kann, daß man sich von diesen Gesetzen emancipirt. Nur von dem obersten aller dieser Gesetze, vom Maßhalten, wollen wir hier reden. Von Aristoteles bis auf Goethe als ordre suprême anerkannt, läßt sich die absolute Nothwendigkeit desselben durch Nichts schlagender darthun, als durch Hinweisung auf den Effect, welchen dessen Nichtbeachtung hervorbringt. Das im richtigen Maß gehaltene Kunstwerk erhebt und erquickt, während das übermäßige, und trage es auch die

glänzendsten Effecte zur Schau, ja enthalte es selbst die tadellosesten Einzelnheiten, den Hörer nur nervös aufregt, um ihn schließlich desto gewisser zu erschlaffen. Auf Ueberreizung folgt nothwendigerweise Apathie, ebenso wie die Natur gegen das Fieber durch Schlafsucht reagirt. Kann man es widerlegen, daß die Tendenz der Modernen auf den Nervenreiz abzielt, daß eine Wagner'sche Oper, eine Berlioz'sche oder Liszt'sche Symphonie angreifend zu hören sind, während umgekehrt die Hölle im Orpheus und im Don Juan, die Furienscenen der Armide und die Doppelchöre der Bach'schen Passion gewiß zwar erschütternd, aber eben so gewiß nicht krampfhaft aufregend wirken? Mag es sein, daß wir in einem nervös aufgeregten Zeitalter leben; muß aber die Kunst deshalb die Krankheit des Tages mitmachen, oder hat sie nicht vielmehr die sittliche Aufgabe, solche zu heilen? Die Unmöglichkeit eines gesunden Fortschritts kann Niemand absolut in Abrede stellen; aber daß das als Fortschritt ausgegebene Ringen der Modernen nach neuen Formen kein gesundes ist, das kann man mit voller Entschiedenheit behaupten. Vielleicht läßt sich durch Verbindung der Bach'schen Polyphonie und freien Stimmführung mit dem Mozart'schen Melodieenfluß, trotz Beethoven's gigantischer Wirksamkeit nach dieser Richtung hin, noch Neues erzielen, was gut ist, obschon wir freilich unter den gegenwärtig Lebenden Keinen kennen, dem wir es zutrauten; unabänderlich fest bleibt aber die Wahrheit des Gesetzes stehen: daß wer unter den Kunstproducenten nicht auf den Schultern seiner allgemein anerkannten Vorgänger steht, sie auch sicher nie überragen wird. Und zwar sprechen wir hier, wohlverstanden, von den Vorgängern, soweit sie selbst gesund waren und im Zusammenhang blieben mit dem Urgrund des Schönen und Wahren, nicht aber von ihren krankhaften Ausartungen, wie sie sich bei Beethoven leider finden. Wer die Continuität in der Kunst nicht anerkennt, der leugnet damit auch des Weltalls ewige Gesetze, und in diesem Sinn ist die Kritik völlig berechtigt, auch den politischen und religiösen Radicalismus unserer Tage, der sich ähnlicher Irrthümer schuldig macht, in die Kunstsphäre mit hineinzuziehen.

Freilich waren Bach, Händel und Mozart Virtuosen und mußten es sein, um zu einer Zeit, wo das Princip der Arbeitstheilung die Welt noch nicht beherrschte, so wie heute, ihre Productionen zur Geltung zu bringen, ja wohl gar um ihr Leben zu fristen; aber sind sie deshalb mit den modernen, eiteln, selbstgefälligen Kunststückmachern, gegen die eine gesunde Kritik sich mit Recht empört, und die sicher ihrem Virtuosenthume keine Bach'sche Passion, keinen Messias oder Don Juan folgen ließen, irgend zu vergleichen? Bemühten die Alten sich, den Musiksinn ihrer Zeit zu verflachen, statt zu vertiefen? Oder waren sie nicht vielmehr blos in ähnlicher Weise neben ihrer Componistenthätigkeit auch executirende Virtuosen, wie etwa Shakespeare und seine Zeitgenossen unter den englischen Dramatikern als Schauspieler wirkten? Was aber die Behauptung anlangt, daß z. B. Liszt gerade durch seine Concertpraxis und Bearbeitungen für die Popularisirung der großen Altmeister viel geleistet, so frägt es sich doch immer noch sehr, ob gerade die Art, *wie* er dies gethan, der Verbreitung eines besseren Kunstgeschmacks unter den Massen so großen Vorschub geleistet habe. Denn einerseits hat er sich selbst verschiedentlich dahin geäußert, daß er die classischen Stücke seines Concert-Repertoire's vor dem genußsüchtigen Haufen ganz anders vortrage, als vor kleinen gewählten Kreisen — wir selbst haben ihn classische Sachen öffentlich nicht selten recht *unclassisch* spielen hören —, andererseits wird eine wirkliche Vertiefung und Reinigung des musikalischen Bewußtseins weit weniger durch die ausschließliche Hervorziehung einzelner, besonders brillanter Meisterwerke des Genie's erzeugt, als vielmehr durch gründliche, zusammenhängende historische Studien, bei denen auch die Kenntniß der Schöpfungen zweiten Ranges eine sehr gewichtige Rolle spielt. Ein Maler, der nur Leonardo da Vinci, Rafael, Tizian und Rubens studirt hat, wird gewiß nicht von sich aussagen können, daß seine Fachbildung eine vollkommene sei; vielmehr dient Alles, was die neuste Zeit auf dem Gebiet der Malerei wirklich Treffliches hervorgebracht, als ein schlagender Beweis dafür, wie viel man der Rückkehr zum Studium auch der untergeordneteren Vor- und Mitläufer verdankt.

Ebenso ist es in der Musik auch nicht genug, nur einige, uns besonders sympathische Bach'sche und Beethoven'sche Werke zu verarbeiten. Erst aus der Forschung, wie der Geist des Guten in Jedem, der unter seinem Einfluß thätig war, unter Großen und Kleinen gleichmäßig wirksam gewesen, wie alle Werke der guten Zeit seinen Stempel an sich tragen, Mozart so gut als Weigl, und Beethoven so gut als Onslow — erst aus dieser Gesammtbethätigung der echten Kunst läßt sich das Schlechte der unechten klar erkennen und nachweisen. Nicht aus diesem Born schöpfen, heißt in unserem Sinn, mit der Vergangenheit brechen.

Glücklicherweise wird die eben berührte Einseitigkeit der modernen Beethoven-Schwärmer in Liszt'schem Geiste von der Mitwelt immer mehr und mehr anerkannt. Gerade den Lücken, welche die Kunstbildung und Richtung der Letzteren läßt, gebührt das negative Verdienst, zu allseitiger Umschau auf dem Gebiete des Schönen angeregt zu haben. Das ist der Punkt, worin sie von dem wirklich kunstsinnigen Publikum schon jetzt weit überflügelt sind, und der Ernst, womit Männer wie namentlich Chrysander, Riehl, Jahn u. A. auf das Ziel der Wiederbelebung des Geschmacks durch die historische Forschung losarbeiten, hat sichtbar erfreuliche Früchte bereits getragen. Auf diesem Wege beginnt das Urtheil selbst über die Riesengeister der Vorzeit, welches zunächst nach ihrem Tode stets noch ein zwischen Ueber- und Unterschätzung schwankendes zu sein, ja wohl gar (wie z. B. unmittelbar nach Mendelssohn's Heimgang) in sentimentale Vergötterung auszuarten pflegte, sich allmählich endgültig festzustellen und in weiterer Folge dann auch den Anstoß zu gesetzmäßiger fernerer Production zu geben. Ist nur erst der Sinn für das wahrhaft Schöne wieder geweckt, dann reinigt sich wie von selbst die künstlerische Atmosphäre von ihren unreinen Beisätzen, und auch die Möglichkeit zu gesundem Schaffen findet sich, so Gott will, wieder. Vor Kurzem aber hätte noch jedes Werk der antinervenbetäubenden Gattung auf ein Publikum fast ganz verzichten müssen, weil wir eben Alle durch die modernen Brutalitäten mehr oder weniger verblüfft waren, und Wenige noch Ohren hatten zu hören.

IX.

Die deutſche Muſik in Italien[1]).

Daß man auf keiner Bühne jenſeits der Alpen mehr ein Werk von Mozart oder überhaupt von irgend einem deutſchen Componiſten, mit alleiniger Ausnahme Meyerbeer's, hört, iſt allbekannt; weniger aber wurde bisher auf den andern, nicht minder bedeutſamen Umſtand aufmerkſam gemacht, daß, außer bei einigen wenigen ernſteren Lehrern der Compoſition an den Conſervatorien zu Mailand, Bologna, Rom und Neapel, überhaupt unſere Muſik im gebenedeiten Lande des Geſangs eine vollſtändige terra incognita iſt. Ich will verſuchen, in den nachfolgenden Zeilen ſämmtliche Spuren von deutſcher Tonkunſt gewiſſenhaft zuſammenzutragen, auf welche ich bei längerem und wiederholtem Aufenthalte in allen Theilen Italiens geſtoßen bin, und glaube, daß das daraus zu ziehende Reſultat einen ziemlich genauen Maßſtab zu bieten im Stande ſein wird für die Summe von Kenntniſſen, die man in dieſer Richtung dort als vorhanden annehmen darf.

Es verſteht ſich, daß das Muſiciren der in Italien ſich aufhaltenden Deutſchen hier außer Betracht gelaſſen werden muß;

---

[1]) Zuerſt gedruckt in den Wiener Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik, Jahrg. 1859, Nr. 9.

denn wenn man in Rom hier und da einmal aus den Kehlen deutscher Maler den Mendelssohn'schen „Grünen Wald," oder das „Schwertlied" von Carl Maria v. Weber, oder Spohr's „Rastlose Liebe" vierstimmig erschallen hört, oder wenn der am 6. Mai 1858 dort verstorbene Tonkünstler Louis Landsberg aus Breslau in seinem kleinen Kunsttempel am Corso privatim Beethoven's „Fidelio" mit deutschen Freunden aufführte, oder wenn sich ein an eine Italienerin verheiratheter tüchtiger Pianist aus Frankfurt a. M., Herr Kraus, auf längere Zeit in Florenz niedergelassen hatte, und man unter seinem gastlichen Dache allsonntäglich nach dem Vormittagsgottesdienst die Trios, Quartette und Claviersonaten unserer Altmeister der Kammermusik zu hören bekam, sich auch sonst häufig kleinere und größere musikalische Gesellschaften, meist nur aus „Forestieri" bestehend, hier zwanglos zusammenfanden, um die Schöpfungen deutscher Tondichter mit Andacht auszuführen und zu genießen: so sind dies Alles eben doch keine Blüthen, welche die wälsche Sonne getrieben, sondern von Ausländern auf transalpinischem Boden cultivirte Reminiscenzen an die theure Heimath.

Wie oft habe ich dagegen nicht von italienischen Musiklehrern das Urtheil vernommen, die deutsche sogenannte classisch-musikalische Production eines Mozart und Beethoven (von Bach, Händel, Gluck, Haydn kannten die Wenigsten auch nur den Namen) sei wohl ganz gut, um die Regeln des Generalbasses darnach zu studiren, allein den ästhetisch-feinen Geschmack, das künstlerische Gefühl und die Fähigkeit, auf sein Publikum zu wirken, es zu fesseln und fortzureißen, mit einem Wort: die wahre Seele der Musik, die anima, — die könne man eben doch nur von den wälschen maëstri der Neuzeit lernen, und für den Sänger insbesondere sei es geradezu gefährlich, wenn er sich, bevor er seine Studien vollendet und seinen Styl ganz ausgebildet habe, mit deutscher Vocalmusik irgendwie befasse. Diese Gedanken, denen wir eine gewisse Berechtigung insofern gewiß nicht absprechen, als es unleugbar ist, daß die Italiener für die Stimme besser zu schreiben verstehen, als die Deutschen, — diese Gedanken hängen auf's Engste zusammen mit einer altherge-

brachten Eigenthümlichkeit des wälschen Kunstgeschmacks, die leider auch diesseits der Alpen immer weiter um sich zu greifen anfängt und sicher nicht für die Tiefe des ästhetischen Gefühls, sondern nur für dessen äußerste Verflachung zeugt; wir meinen den Umstand, daß auch in musikalischen Dingen, wie über Crinolinen und Fräcke, allein die Mode den Antheil des Publikums bestimmt, und es deshalb folgerichtig de mauvais genre ist, sich noch für Rossini oder gar für Cimarosa zu begeistern, wenn die Parole der fashion „Verdi" heißt, der — beiläufig gesagt — nun auch seinerseits bald wieder ausgespielt haben wird, um irgend einem neuen (Gott gebe es, höher begabten) Nachfolger das Beifalls- und Honorar-Monopol zu überlassen. Diese wetterwendische Gesinnung gilt den Italienern förmlich als ein Hauptgrundsatz für die stetige Entwicklung ihrer Musik und muß um so mehr auffallen, als dieselben doch sonst in allen andern Künsten, namentlich den plastischen, entschieden den richtigen Instinct haben, ihre großen alten Meister den Pygmäen der Neuzeit vorzuziehen. Rafael und Tizian gelten ihnen wirklich mehr, als alle ihre heutigen Maler zusammengenommen, während sie von Palestrina, Orlando di Lasso und Marcello kaum noch die Namen behalten haben, und selbst der vor dreißig Jahren noch abgöttisch verehrte Pesarenische Schwan Rossini ihnen heute schon fast wie eine alte Scharteke erscheint. Wo soll da auch gar noch Platz für Mozart herkommen, oder gar für Haydn und Beethoven, die ledernen Instrumentalisten, die gelehrten Perrücken! — Die Sache ist in der That merkwürdig genug. Sobald ein neuer Modeheld den alten todt gemacht hat, so geht das Vergessen des Letzteren mit so rasender Geschwindigkeit und Gründlichkeit vorwärts, daß schon nach zwei bis drei Jahren kein maëstro mehr eine Kehle für die Coloraturen des unfashionabel gewordenen Componisten mehr zu dressiren, geschweige denn ein Sänger noch die antiquirten Weisen vorzutragen versteht. Nur die wenigen Auserwählten, die für die italienischen Opern in Paris, London, Wien und Petersburg gebraucht werden, müssen dem Geschmack des Auslandes zu Liebe, dessen Napoleons, Pfund-Sterlings, Dukaten

und Rubels ſie einzukaſſiren den Beruf fühlen, auf ein weiteres Repertoire Bedacht nehmen und dürfen es auch neben Verdi mit den Vorläufern nicht ganz verderben; ja ſie können ſogar nicht umhin, in den ſauerſten aller Aepfel zu beißen und hier und da einmal „Don Giovanni“ beſtaubten Andenkens zu ſtudiren. Die Zeiten der Lablache ſind vorüber; dieſer Meiſter der Geſangskunſt hat freilich auch noch neben Leporello den Rocco im „Fidelio,“ Händel'ſche Oratorien und ſogar Joh. Sebaſtian Bach nicht verſchmäht. Friede ſeiner Aſche! An einem Nachfolger wird es ihm noch lange fehlen. Ihm vielleicht, ihm allein wäre es möglich geworden, ſeinen Landsleuten auch Geſchmack an der deutſchen Muſik beizubringen, wenn er, ſtatt an der Themſe, Seine und Newa, mehr unter ihnen gelebt hätte. So aber iſt er nur bei ihnen geſtorben und ließ, noch im Tode ein Apoſtat; zu ſeiner Leichenfeier in Neapel Mozart's Requiem aufführen, das gewiß ſeit Jahrzehnten dort nicht gehört worden war, und deſſen „Tuba mirum“ er einſt vor Menſchen aller Zonen und Zungen in Paris zu großartigſter Geltung gebracht hatte. In demſelben Paris aber, wo noch wenige Jahre zuvor der Univerſalheros des Geſangs mit ſeiner Regiſter-Arie „Madamina, il catalogo è questo“ ſtürmiſchen Beifall erntete — es wird ſie nie Jemand wieder ſingen, wie Lablache —, in demſelben Paris hörte ich 1853 zwei italieniſche Muſiker, die in einem Concert des Conſervatoire unmittelbar hinter mir Platz genommen, über Beethoven's meiſterlich executirte C-moll-Symphonie ſich zu folgendem froſtigen Urtheile vereinigen: „Questa musica è molto erudita e mi parve anche talora assai elegante; ma certamente tutta la sinfonia era troppo lunga.“ Und ein andermal, da in der salle Herz, rue de Victoire N. 48 die große Freiſchütz-Arie: „Alle meine Pulſe ſchlagen,“ die doch wirklich melodiſchen Schwung genugſam entfaltet, von einer recht braven Sängerin deutſch geſungen ward, äußerte ſich ein wälſcher Nachbar, ohne zu ahnen, daß ich ein tedesco ſei, darüber alſo gegen mich: „La signora ha una bella voce, ma il suo canto non è sonoro, perchè la lingua tedesca è tanto disarmonica, e la musica anche di

quella nazione è molto inconvenevole per gli effetti vocali." — Ich glaube überhaupt kaum, daß außer dem rühmlichst bekannten musikalischen Referenten für die Revue des deux mondes, Sgr. P. Scudo, es noch irgend einen zweiten notabeln italienischen Musiker giebt, der das Wesen und die Tiefe deutscher Tonkunst auch nur entfernt begriffe, geschweige denn sich daran zu erwärmen vermöchte, obschon mich zwei der geschätztesten Gesangsmeister in Florenz wiederholt ihrer innigsten Bewunderung vor unserer Kunstrichtung und unsern Leistungen versichert haben. „Cortesia" hat dem Wälschen nie gefehlt, und der „cortesia" allein werden wohl auch diese beifälligen Aeußerungen zu verdanken sein; denn als ich den ersteren dieser Herren bat, mich beim Studium des Vortrags Mozart'scher Arien mit seiner vortrefflichen Unterweisung zu unterstützen, da erfolgten doch eben auch nur höflich ablehnende Antworten und Vorschläge, lieber „qualche cosa di Verdi" bei ihm zu studiren. Es ist also klar: unsere Musik ist diesen leicht- und heißblütigen Südländern eben so wenig sympathisch, als unsere Sprache[1]).

Kann es unter solchen Umständen Wunder nehmen, daß die Nachfrage nach deutscher Musik in Italien eigentlich überall gleich Null ist? Hierzu einige Belege aus meinen Reiseerinnerungen. In der ganzen, großen, ewigen Roma gelang es mir nur nach vielen vergeblichen Gängen, in der Musikhandlung von Rossi & Comp., strada del Corso N. 139, eine sehr schlecht gedruckte Pariser Miniatur-Ausgabe des „Don Juan" für den hohen Preis von zwei Scudi (gleich drei Thalern preußisch), sowie zwei oder drei einzelne Piecen aus dieser Oper und

[1]) Als im Jahre 1811, so erzählt Otto Jahn in seiner trefflichen Biographie Mozart's (Bd. IV. S. 323), der Don Giovanni nach sorgfältigstem Einstudiren und in prachtvollster Ausstattung zum ersten Mal in Rom aufgeführt wurde, da hörte das Publikum zwar sehr aufmerksam zu und ließ es auch an Beifall keineswegs fehlen; man fand in der That, es sei „una musica belissima, superba, sublime, un musicone (ein großer Tonkünstler)" — aber eigentlich nicht „del gusto del paese;" die vielen „stranezze" (Eigensinnigkeiten) möchten wohl „belissime" sein, allein man sei eben nicht daran gewöhnt. Das ist echt-italienische Kritik, wie sie just ebenso auch heute noch geübt wird.

den „Nozze di Figaro“ in uralten, vom langen Liegen gelb gewordenen Exemplaren aufzutreiben, worauf entweder das Verlagszeichen: „Milano, presso Gio. Ricordi, editore del I. R. Conservatorio e proprietario della musica del I. R. teatro alla Scala,“ oder der Vermerk stand: „Napoli, Calcografia e copisteria de' Ri. teatri, presso B. Girard e Ci., strada Toledo N. 211.“ In Florenz dagegen war ich blos so glücklich, auf eine höchst fehlerhaft geschriebene Copie des Schubert'schen „Wanderers“ zu stoßen, die mir (Noten sind überhaupt in Italien außerordentlich theuer) für sechs Paoli (ungefähr einen Gulden C. M.) verkauft ward, und in Neapel, wo ich in einem großen Musikalien-Magazin auf dem Largo del Castello nach Clavierauszügen der Mozart'schen Opern frug, holte nach endlosem Suchen einer der dort beschäftigten Noten-Copisten (da so wenig Musik in Wälschland gedruckt wird, so hilft man sich sehr häufig mit Abschriften) eine gewiß schon vor fünfzig oder sechszig Jahren geschriebene und äußerst unsauber gehaltene „Zauberflöte“ aus einem Maculaturspeicher herunter, die mir der Chef des Geschäftes mit sechs ducati (fast sieben preußischen Thalern) anrechnete, während man in Deutschland das Werk überall schön gedruckt für einen Thaler oder Weniges mehr bekommt. Ueberhaupt existiren nur zwei bedeutendere Musikalien-Druckereien im ganzen Lande, wo die Orangen blühen, und das sind eben die Anstalten, die mit dem Scala- und San-Carlo-Theater zu Mailand und Neapel zusammenhängen. Man sieht, der Italiener ist auch in der Kunst Nichts weniger als ein Bücherwurm, der nur, was er schwarz auf weiß besitzt, getrost nach Hause tragen zu können vermeint; er kauft sich weder Noten, noch Bücher, aber er singt alle gerade beliebten Opernarien, Barcarolen und volksthümlichen Canzonetten mit der Sicherheit des routinirten Bühnenkünstlers auswendig her; wie denn z. B. der Conducteur der Diligence, die mich von Siena nach Rom brachte, zu meiner Unterhaltung auf dieser zweiunddreißigstündigen Bockfahrt nicht wenig beitrug, indem er mir die ganzen Opern Verdi's von A bis Z mit unbeschreiblichem Enthusiasmus zum Besten gab. Daß wir Tedeschi aber auch Musik

machen und Componisten die Hülle und Fülle besitzen, davon hatte dieses musikalische Genie nie Etwas gehört.

Und doch ist in gewissem Sinne unsere Musik jenseits des Alpenwalles, der — wie man meint — nichts Contrapunktisches und deutsch-gründlich Gearbeitetes durchläßt, gar nicht so unpopulär; nur daß die guten Leutchen es selber nicht ahnen, wie oft sie sich eine deutsche Weise unter italienischer Firma unbewußt gefallen lassen, ungefähr eben so, wie deutsche Manufacturwaaren, mit dem Sheffielder oder sonst einem britischen Stempel versehen, in England als vermeintliche Landesproducte hochgeschätzt werden. Zu dem, was der Sohn von Werther's Lotte, der 1853 als hannöverischer Legationsrath in Rom verstorbene A. Kestner, von der berühmten Buffo-Arie aus Mozart's „Figaro" „non più andrai farfallone amoroso" erzählt, die er in der Franziskanerkirche zu Frascati von den Mönchen als „gloria in excelsis" vortragen hörte [1]), vermag ich ein Gegenstück aus Rom zu berichten. In ganz ähnlicher Weise vernahm auch ich in der auf dem Monte Pincio liegenden Klosterkirche Santa Trinita de' Monti öfters eine vielbesuchte Meß-Musik, die mein deutsches Ohr sogleich als Pseudo-Italienerin und ebenso pseudo-kirchlich erkannte. Die dortigen Nonnen (les dames du sacré coeur) gaben nämlich unsichtbar einen Hymnus zum Besten, dessen Motiv vollständig der Romanze des Cherubino: „voi che sapete" aus denselben „Nozze di

---

[1]) Siehe „Römische Studien," Berlin 1850, S. 62: „Der mir bekannte Componist hatte zu einer Messa cantata etwas Neues zu liefern, und während er weder in noch außer sich ein Motiv hierzu finden konnte, sah er auf meinem Pianoforte diese Arie aufgeschlagen und fand dieselbe würdevoller als Alles, was ihm zu diesem Zwecke auf die Wahl gekommen war. In der That wurde dieses neue „Gloria" mit großem Beifall von den Mönchen aufgenommen und hat sich in gedachter Kirche als eine stehende Musik erhalten. Noch jetzt also erheben heilige Mönche an den großen Kirchenfesten in dieser Messa cantata, welche sie selbst singen, inbrünstig ihre Augen zum Himmel, wenn sie so mit den Tönen eines lockern Barbiers sich in den Augenblick versetzen, da dieser sich über einen verliebten Pagen lustig machte."

Figaro" entsprach. Das nur sechszehn Tacte lange Thema wiederholte sich, wie beim anglikanischen Kirchengesang, ohne die mindeste Variation wohl vierundzwanzigmal hintereinander und wurde mir trotz seines rein Mozart'schen Ursprungs zuletzt um so mehr zum Ueberdruß, als die Solistin, welche die ersten acht Tacte stets allein vortrug, ein recht anständig ausgesungenes Organ producirte. Nichtsdestoweniger aber klingt dieses Stückchen musikalischen Pagenstreiches immer noch hundertmal weniger profan, als wenn man, in St. Peter's heilige Hallen eintretend, mit der Ouvertüre aus Rossini's „Gazza ladra," als Orgelpräludium benutzt, empfangen wird, wie mir dies gleichfalls begegnet ist. Bei solcher Art naiv-heiterer Gottesverehrung vermag ein ernster Nordländer seine Seele freilich nur schwer zur Andacht zu stimmen, und Kestner's Behauptung, daß die leichtfertigste Musik aus dem vorigen Jahrhundert heiliger sei, als die heiligste unserer Tage, wird ihm diesen Erfahrungen gegenüber gewiß als eine Wahrheit erscheinen.

Aber jene seltsam eingeschwärzte Popularität deutscher Melodieen in Italien ist mir auch noch in anderer Gestalt entgegengetreten. Auf dem Wege nach dem Possentheater S. Carlino in Neapel stieß ich dicht am Castello nuovo auf ein Straßentheater der untersten Gattung, dessen ganze architektonische Zurüstung ein einfaches Brettergerüst, mit einigen schäbigen rothen Vorhängen bekleidet, bildete. Die Truppe, die hier unter Gottes freiem Himmel durch allerlei improvisirte Faxen die gaffende Menge höchlich belustigte, bestand aus zwei halbzerlumpten Kerlen im Harlequin-Costüm, zwei krebsroth geschminkten Frauenzimmern in goldenem Flitterstaat und türkischen Beinkleidern, sowie aus zwei Kindern, deren am Rücken angeheftete Silberpapierflügel verriethen, daß sie Engel vorstellen sollten. Die beiden Hanswürste spielten auf der Pickelflöte und großen Trommel — zwei Instrumenten, die man überhaupt unter diesem sinnlichen Enthusiasten-Völkchen, das für die Instrumental-Musik so große Sympathien hat, recht häufig duettiren hört — nichts Geringeres, als Weber's Freischütz-Walzer, und zwar keineswegs etwa nach Noten, sondern frischweg auswendig, als

eine echte Volksmelodie. Nun sage Einer noch, daß der „Franco arciero," wie man unsere Wolfsschlucht-Oper in Wälschland getauft hat, dort nicht populär sei! In den Theatern freilich muß man sie nicht suchen — die Schöpfungen unserer Meister; — aber als Gassenhauer verschmähen sie selbst die Lazzaroni nicht. —

Neuerdings werden nun, wie die Zeitungen berichten, von den trefflichen österreichischen Regiments-Kapellen auf dem Marcusplatz zu Venedig „Tannhäuser" und „Lohengrin" fleißig traktirt, und es entsteht darnach die Frage, ob es etwa unserer Zukunftsmusik beschieden sein sollte, sich auf diesem Wege wenigstens in dem noch unter deutschem Scepter befindlichen Theile Italiens denjenigen Raum zu schaffen, welchen die Musik unserer hohen Vergangenheit bisher dort nicht zu erringen vermochte. Ein solches Resultat würde dann wirklich zu den seltsamsten Ereignissen gezählt werden müssen; denn daß Richard Wagner von dem italienischen Geiste mehr in sich trage, als Mozart, das haben bis jetzt selbst seine enthusiastischsten Verehrer nie zu behaupten gewagt. Allein, wer weiß! Der Geschmack eines so ausschließlich nur der Mode huldigenden Volkes ist eine schlechterdings incommensurable Größe. Träte aber jener Fall wirklich ein, so könnten wir dazu eben weiter Nichts sagen, als: „difficile est, satiram non scribere."

In allerneuester Zeit beginnt zwar in Florenz ein Partikelchen wirklich classisch-musikalischen Geistes sich zu regen, und wir hören, daß die beiden dortigen Gesellschaften „Società filarmonica" und „per lo studio della musica classica," erstere, vom Duca San Clementi großmüthig unterstützt, unter Leitung des Directors Maglioni, letztere unter der von Geremia Sbolci, Ouvertüren von Gluck, Haydn'sche Messen, Mottetten von Mozart, Beethoven'sche Symphonien, Mendelssohn's Sommernachtstraum und das Hummel'sche Clavier-Sextett zur Aufführung gebracht haben. Mit Freuden nehmen wir Act von diesen culturhistorisch-merkwürdigen Notizen und möchten nur noch den frommen Wunsch hinzufügen, daß in diesen so classisch angewehten Concerten auch recht viel Italiener, und nicht blos die an den lachenden Gesta-

den des Arno so zahlreiche blondgelockte Colonie Albions, sowie ehrliche deutsche Menschenkinder das Publikum gebildet haben. Daß die Wälschen zu all ihrem politischen Unglück nun auch noch ihrer Musik abschwören und ausschließlich nur die unsrige goutiren sollen, das verlangen wir natürlich durchaus nicht; allein gut wäre es immer, wenn sie es begriffen, warum W. H. Riehl in seiner zweiten Folge der Musikalischen Charakterköpfe (S. 16) dem Pesarenischen Schwan Rossini gewünscht hat, daß er hätte so deutsch wie Scarlatti und so italienisch wie Mozart componiren können. —

X.

Der Verfall der Geſangskunſt[1]).

In einer geſchätzten Zeitſchrift (den „Grenzboten") laſen wir vor nicht langer Zeit folgende Worte: „Der Geſang iſt das Kennzeichen, welches die Natur mit ſichtlicher Parteilichkeit dem Italiener vor allen andern Nationen aufgeprägt hat. Wenn es wahr iſt, daß der Italiener ewig Kind bleibt, und daß nur diejenigen Kinder, welche ſchon bei ihrer Geburt ihre Lungen gebrauchten, eine geſunde Bruſt und Lebensdauer verſprechen, ſo hat das italieniſche Volk Ausſicht, den letzten Athemzug ſpäter als irgend ein anderes zu thun. In der That giebt es kaum ein Alter, das nicht ſingt, kaum einen Stand, der auf den tönenden Gebrauch der Stimme verzichtet, kaum einen Raum, der hierzu nicht für tauglich gehalten wird, kaum eine Zeit, die zum Schweigen verurtheilt." — Gewiß, dieſe Worte enthalten eine Wahrheit; aber die Klage, die A. Keſtner in ſeinen auf ein ganzes Leben voll der reichſten transalpiniſchen Erfahrungen gegründeten „Römiſchen Studien" erſchallen ließ, iſt darum doch nicht minder wahr. „Die Fremden" — ſo ſagt er — „die in Italien reiſen, ſind überraſcht, hier Nichts zu finden, was dem

[1]) Vergl. die Wiener Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik, Jahrgang 1859, Nr. 17.

schönen Namen Italiens: „„Land des Gesanges,"" entspräche. Hier hat sich nur das physische Ohr zu rühmen, in musikalischen Productionen bedacht zu sein. Wie reizend waren unsere Träume von den Serenaten Italiens, von denen wir vor Zeiten lasen oder erzählen hörten, die unter den Fenstern und Balkonen verehrter Personen und angebeteter Frauen ertönten! Dank sei es dem lieblos flachen Musikgetändel, — die Stimme der Natur ist vertrieben aus den italienischen Sommernächten. Nicht mehr harmonirt hier ein edler, zarter Gesang mit den sehnsüchtigen Sternen und dem tröstenden Monde; anstatt des Nachtgesangs, dessen Sänger vielleicht mit Freudenthränen heimlich errathen wurden, braust nun durch die Straßen abgenutztes Walzergeklingel der seelenlosen Flöte, begleitet von der Chitarra francese, selten von der Mandoline. — So ist nun in Italien der Musik die Schönheit gestorben, denn ohne Tiefe ist keine Schönheit; die jetzige Generation ist um die hohe Freude betrogen, welche den edelsten Stoff des Menschen erzieht und nährt. — Die rohe Sucht nach ohrenbetäubenden Effekten, auch die Sänger ergreifend, hat das Forte der Stimmen zum Gebrüll gesteigert. Die Tenore und Soprane tragen das wachsende Gefühl vor wie Nothgeschrei, welches Gemüth und Ohr zerschneidet; die Bässe, wenn sie gefühlvoll werden, ist man geneigt, sentimentale Stiere zu nennen, und bei wachsendem Gefühl werden wir an einen solchen erinnert, dem das Messer an der Kehle droht." — Daß diese Schilderung nicht übertrieben sei, bestätigt ein vor einiger Zeit im „Deutschen Theater-Archiv" mitgetheilter Artikel L. Rellstab's über die heutige Art des Gesangs, und der darin erwähnte Seufzer des unlängst heimgegangenen großen Gesanglehrers Bordogni: „on ne chante plus, mon ami, on crie!" mag auch unseren nachfolgenden Zeilen als Motto dienen.

Es kann nicht geleugnet werden, von Italien, welches als das stimmbegabteste Land von jeher tonangebend im Reiche des Gesangs gewesen, ist der tiefe und allgemeine Verfall einer Kunst ausgegangen, in der mehr bildende und seelenveredelnde Elemente liegen, als man Angesichts der Truggestalten, die sich

heute für echte Waare ausgeben, gemeiniglich noch anzuerkennen beliebt. Nicht ohne Interesse dürfte es daher sein, den geschichtlichen Verlauf dieses Prozesses etwas näher in's Auge zu fassen.

Wir wissen, wie früh und glücklich die Cultur des Gesangs jenseit der Alpen sich zu regen begonnen hat. Schon im vierten Jahrhundert nach Christo befaßte sich Papst Sylvester mit der Anlage von ordentlichen Singschulen, und Karl der Große schickte Sänger nach Rom, um sie dort zu tüchtigen Meistern ausbilden zu lassen. Am Ende des dreizehnten Jahrhunderts wußte man bereits weit und breit vom Ruhme der päpstlichen Kapelle unter dem damals herrschenden niederländischen Einflusse zu erzählen, und 1471 bis 1484 ragte hier schon eines der größten musikalischen Genies, der Sänger Josquin des Près, ein Schüler Ockenheim's, wie ein Vorbote späterer höchster Kunstvollendung hervor. Als die Blüthezeit des italienischen Gesangs aber muß man das sechszehnte bis achtzehnte Jahrhundert bezeichnen. 1638 glänzte zu Rom die mit überaus umfangreicher, klangvoller und harmonisch gebildeter Stimme ausgestattete Neapolitanerin Eleonora Baroni, von welcher der berühmte Violoncellvirtuos Maugars sagt, sie habe Alles, was sie singe, durchaus in ihrer Gewalt, trage den Sinn der Worte vollkommen vor und verstehe es, wenn sie aus einem Tone in den andern übergehe, ihre Zuhörer die Grenze der enharmonischen und chromatischen Gattungen mit so vieler Feinheit und Anmuth empfinden zu lassen, daß Niemand diese schöne und schwere Manier zu singen ohne Entzücken anzuhören vermöge. Wie hoch ihre eigenen Landsleute sie geschätzt, beweist eine 1639 unter dem Titel: „Applausi poetici alle glorie della Signora Eleonora Baroni" zu Rom erschienene Sammlung von Gedichten in fünf Sprachen. Mit unendlicher Großartigkeit und Tonpracht wurden die erhabenen Kirchenwerke eines Palestrina, Orlando di Lasso und Gregorio Allegri vorgetragen, die eben auch nur dann zu voller Wirkung gelangen können, wenn sie von vollendeten Sängern ausgeführt werden, denen überdies das religiöse Gefühl eine Wahrheit ist. Allerdings dauerte die ausschließliche Herrschaft dieser hohen

Musica sacra nicht lange. Allein wenn auch selbst in der goldensten Zeit der italienischen Vocalmusik der sich rasch verbreitende Enthusiasmus für das theatralische Singspiel und die prunkvolle Heldenoper den Gesang bald genug zum Diener der Sinnlichkeit herabzuziehen und solchergestalt zu veräußerlichen drohte, so entfernte man sich doch immer noch nicht von den Regeln der Natur und suchte die Aufgaben für die menschliche Stimme nur anmuthiger, figurirter, charakteristischer zu gestalten, um ihnen größeres Feuer und leidenschaftlicheren Ausdruck zu geben, als dies in den bisherigen straffen Formen des Kirchenstyls hatte gelingen können. So entstand das Bedürfniß nach eigentlichen Kunstgesangsschulen. Neapel ging voran; sein Gesangs-Conservatorium St. Onofrio lieferte unter Alessandro Scarlatti (1650 — 1725), Leonardo Leo (1694 — 1742?), Francesco Durante (1693 — 1755) und Nicolo Porpora (1685 — 1767) im achtzehnten Jahrhundert Sänger für ganz Europa. Fast gleichzeitig lehrte der große Castrat Francesco Antonio Pistocchi (geb. 1660, †1720) in Bologna, auf den Antonio Bernacchi (geb. um 1700 und von Händel und Graun „il Re de' Cantori" genannt) folgte, während andere Meisterschulen in Florenz und Rom unter Francesco Redi und Fedi blühten. Es ist völlig unrichtig, zu glauben, daß diese Altmeister des Kunstgesangs auf eine einförmige oder mit Verzierungen überladene Vortrags-Manier, auf technische Kehlfertigkeit hauptsächlich hingearbeitet hätten; ihre für alle Zeiten mustergiltige Methode bestand vielmehr vorzugsweise in der Ausbildung des getragenen Gesangs. Ein reiner, schöner, voller Ton erschien ihnen als die Basis alles Singens, und die Biegsamkeit der Stimme kam erst in zweiter Linie, wenngleich die aus dieser altitalienischen Schule hervorgegangenen Künstler auch hierin das Außerordentlichste leisteten. Wohl verstand der größte Schüler Pistocchi's, der 1705 geborene Cavaliere Carlo Broschi, genannt Farinelli (der 1782 als Grand von Spanien mit einem Jahrgehalt von 30,000 Ducaten starb), eine chromatische Tonleiter von zwei Octaven Umfang in einem Athem glockenrein und perlend mehr-

mals auf- und abwärts zu singen und diese ganze ungeheure Passage dann noch mit einem auf der vollkommensten messa di voce (Stimmaushall mit an- und abschwellendem Tone) schwebenden Triller zu schließen; aber zugleich wird uns auch überliefert, sein Ton habe eine so wunderbare Fülle und Schönheit besessen, daß es ihm durch die zauberischen Wirkungen desselben allein gelungen sei, die geisteskranken Könige Philipp V. und Ferdinand VI. von Spanien wenigstens zeitweise zu heilen. Und ganz in ähnlicher Weise, nach beiden Richtungen hin groß, muß man sich die Leistungen seiner Zeitgenossen, des Castraten Cafarelli (eigentlich Gaetano Majorano), der — ein Schüler Porpora's — 1783 als Herzog von Santo Dorato zu Neapel starb, der treuen Freundin Metastasio's, Mariana Bulgarelli, genannt Romania, in Deutschland unter dem Namen Giusti bekannt († 1734), der Faustina Bordoni, Gattin des Dresdner Kapellmeisters Hasse (geb. 1700 zu Venedig), der Francisca Cuzzoni-Sandoni (1700—1770), Vittoria Tesi († 1775), Lucrezia Agujari (1743—1783)[1]) und vieler Anderen, bis auf den 1766 bei Urbino geborenen und hochgefeierten Sopranisten Girolamo Crescentini herab, denken. Daß diese Meister sammt und sonders im Vortrag ergreifender Gefühlszustände die Herzen der Zuhörerschaft in innerster Tiefe zu erschüttern vermocht haben, kann nach Allem, was wir von Zeitgenossen über die Wirkungen ihres Gesanges wissen, nicht

---

[1]) Dr. Burney, der bekannte musikalische Touriſt des vorigen Jahrhunderts, versichert, daß ihre Stimme eigentlich nur 2 Octaven Umfang gehabt (vom a der kleinen bis zum a der zweigestrichenen), daß sie aber mit Hilfe des Falsetts noch bis zum dreigestrichenen g mit Glockenreinheit aufzusteigen und zugleich auch noch, besonders in ihren jüngeren Jahren, eine ganze Octave nach der Tiefe hin anzugeben vermocht habe, ohne den Tönen das Mindeste von ihrer schönen Fülle zu vergeben. Auch Sacchini erzählt, daß er das b der großen Octave von ihr gehört habe. An den Componisten Colla verheirathet, sang sie, seit 1777 in London etablirt, fast nur Stücke von ihm, die nicht übermäßig werthvoll waren. Trotzdem erhielt sie für jeden Abend, wo sie im Pantheon blos zwei Arien vortrug, 100 Pfund Sterling.

bezweifelt werden. Schrieb man doch von dem damals fünfzigjährigen und von Person mißgestalteten Castraten Gasparo Pacchiarotti im Jahre 1788 aus Venedig: die Annehmlichkeit seines Tones wäre so groß, daß, wenn er auch nur eine simple Note auszuhalten hätte, man niemals wünschen könnte, er möchte zu einer andern übergehen. Und so berichtet auch Wilhelm Heinse in einem Briefe vom 26. Januar 1781 an seinen Freund Jacobi: „Ich habe diese unglücklichen Opfer des Ohrenschmauses nie anders betrachtet, als sich selbst spielende Instrumente; aber dieser (Pacchiarotti) hat mich oft mit seiner leidenschaftlichen Action vergessen machen, daß er eins war. Eine süßere Stimme kann man nun einmal nicht hören, und sie ist wahrer Constantia vom hohen Cap; was der Mensch oder Halbmensch für eine Kunst und Natur im Vortrag hat, übersteigt alle Vorstellung, und man muß selbst hören. Kein Frauenzimmer, man mag sagen, was man will, hat so viel reine vollkommene Chorden und eine solche Brust. Es ist eine Stärke und ein Anhalten im Ton, daß die Seele davon wie von einem Strom mit fort muß." — Die gewaltige Wirkung dieser großen Schule erstreckte sich übrigens weit über die Grenzen Italiens hinaus. Unsere deutschen Sänger, der Tenorist Anton Raaff (1714—1797), Gertrud Mara, die Tochter eines Stadtmusikus Schmähling aus Basel (geb. 1749, † 1833), und der Bassist Ludwig Fischer (1745—1825), der die Töne vom D der großen Baß- bis zum a der ersten Discant-Octave alle ganz natürlich und gleichmäßig beherrschte, sind redende Beweise für die Wahrheit des Satzes, daß beim Kunstgesang keineswegs das Land, sondern lediglich die Schule entscheidet. Freilich mußte auch damals schon Jeder, der sich allseitig geltend machen wollte, der Vorliebe des Publikums für die gefällige leichte Gattung der Musik sich fügen; da aber diese vorherrschende Neigung der Hörer immerhin noch etwas geradezu Kunstwidriges nicht begehrte, so konnten auch die gewissenhaftesten Künstler das Eingehen auf solche Wünsche vor sich und der Kunst verantworten. Und selbst als man immer stärkere Forderungen auf der abschüssigen Bahn der Sinnenlust an sie stellte;

als das entschieden Leichtfertige sich zum Anmuthig-Schönen gesellte, und auch die Componisten bereits redlich dazu mitwirkten, dem natürlichen Pathos den raffinirten Knalleffekt zu substituiren: da hielt doch zum Glück der alte gute Grund noch immer so fest, daß ein gewisser Takt maßvoller Gesetzlichkeit sich bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts als Schutz vor allzugroßer Entartung hinüber retten ließ. Schon hatte der Venetianer Giuseppe Sarti (1730—1802) sein Te Deum zur Verherrlichung der Eroberung von Ozakow unter unendlichem Beifall der spektakelsüchtigen Menge mit obligaten Kanonenschüssen in Petersburg zur Ausführung gebracht; schon verlief sich die alte Majestät der italienischen Musik in den immer seichter werdenden Tonbächlein der Rossini'schen Vorläufer, — und noch immer wirkte die Tradition der alten großen Gesangsschule in den ausübenden Künstlern fort, obwohl freilich die vielleicht letzte Sängerin, welche noch alle Geheimnisse jener wahrhaften Heroen-Aera besaß, Angelica Catalani (geb. 1779 zu Sinigaglia, † 1849 zu Paris an der Cholera, eine Schülerin des Castraten Marchesi in Florenz), die zu ihrer Glanzzeit übliche italienische Singmethode nur mit dem Namen der piccola scuola bezeichnet wissen wollte, weil dieselbe nicht mehr den Hauptnachdruck auf Größe und Adel des Tons, auf Sinngemäßheit des Vortrags und Wahrheit des Ausdrucks legte, sondern sich vielmehr schon mit einer blos physisch richtigen, aber ästhetisch unvollkommenen Intonation und mit geläufiger Coloratur begnügte. Was hätte sie erst zu der Art gesagt, wie man heute in Italien nicht mehr singen, sondern Verdi brüllen und tremoliren lernt! Und doch hatte auch sie schon einen Fehler an sich, der auf eine Vernachlässigung in der ersten künstlerischen Erziehung hinwies, sich heut zu Tage aber bei unzähligen Sängern wiederfindet, die sonst eines guten Rufes genießen: sie zuckte mit dem Kinn, wenn sie von einem Tone auf den andern überging.

Wer ist nun eigentlich Schuld an diesem jähen Verfall? Manche haben die Schuld allein den Componisten aufbürden wollen, aber, wie es scheint, mit Unrecht; denn wenn auch seit

dem Auftreten der classischen deutschen Musik mit ihrer bald so gewaltig vervollkommneten Instrumentation, ihren großen Ensemble-Sätzen und Chören der Hauptaccent nicht mehr so ausschließlich auf dem Sologesange ruht, wie vormals, so wird sich doch nicht bezweifeln lassen, daß die wahrhaften Vorzüge der großen italienischen Methode noch eben so gut in einer Oper von Gluck[1]), Mozart, Cherubini oder Weber geltend zu machen sind, als in einem Marcello'schen Psalm, einem Händel'schen Oratorium oder einer Heldenoper von Hasse. Ja selbst Rossini, den man mit seinem ungeheuren Fiorituren-Apparat bei uns so häufig als den Hauptsündenbock des Verfalls ausschreien hört, ist doch noch von Künstlerinnen ersten Ranges, wie von der Pisaroni, Malibran, Henriette Sontag, Mad. Cinti (später Mad. Damoreau auf der großen Oper zu Paris), Mad. Mainvielle-Fodor und von der Pasta, sowie von Meistern, wie Bordogni, Crivelli, Rubini, Garcia, Galli, Graziani, Pellegrini, Zucchelli, Tamburini, Lablache und Levasseur, unübertrefflich schön und großartig gesungen worden, ohne daß sie ihrem Styl dadurch geschadet hätten. Man wird daher nur so viel zu behaupten befugt sein, daß das übertriebene Streben nach Bewegung und Coloratur, welches sich allerdings in der Rossini'schen Musik zuerst in vollster Ueppigkeit entfaltete, bei allen kleineren Künstlernaturen dazu beitragen mußte, den Geschmack an einer einfach edlen Vortragsweise zu verderben. Gewiß unterschreiben wir das Urtheil G. W. Fink's (Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838), daß wenn die Zeit je kommen sollte, wo man die Rossini'schen Passagen nicht mehr mit Leichtigkeit, Keckheit und Sauberkeit auszuführen im Stande wäre, die Nachwelt es kaum mehr würde fassen können, worin denn das Verlockende und Bezaubernde dieser Dinge gelegen habe; wir pflichten dem um so unbedenklicher bei, als diese Zeit

---

[1]) Er vorzüglich ist es, welcher der alten italienischen Heldenoper-Arie — von Metastasio bereits mit dem Spottnamen einer langweiligen Gurgelsonate belegt — ein Ende gemacht hat.

leider bereits gekommen ist. Allein gerade in diesem Urtheile liegt doch auch wieder ein Beweis dafür, daß Rossini bei all seiner nicht zu verkennenden Tendenz zur Aeußerlichkeit es nicht gewesen, der der Gesangskunst den Todesstoß gegeben, denn sangbar hat er eben allezeit doch geschrieben. Will man gegen ihn und die Componisten überhaupt gerecht sein, so muß man vielmehr sagen: aus jeder Art von Musik, die sich nach den Regeln der alten großen Schule der Pistochi, Porpora und Bernacchi natürlich und ungezwungen singen läßt, kann der Gesangskunst ein directer Nachtheil nicht erwachsen. Weder Rossini und seine Nachfolger Bellini und Donizetti, noch die lieblich pikanten Franzosen Méhul, Boïeldieu und Hérold, noch endlich die Welttondichter deutscher Nation, Händel, Gluck, Haydn und Mozart haben derselben unmittelbaren Schaden gebracht. Sind nicht vielmehr gerade die einfach erhabenen Melodieen Gluck's erst recht dazu geeignet gewesen, den sinkenden Adel des Tons wieder wach zu rufen? Und das blühende Mozart'sche Orchester, in dem jedes Instrument für sich im feinsten Dienste des Ganzen lebt, über dessen nicht mehr blos obligaten Reichthum aber die Zeitgenossen doch so bedenklich die Achseln zuckten, erdrückt und betäubt es je die Cantilene des Sängers? Wird dieser jemals zum Schreien gezwungen, um sich der Macht der Instrumente gegenüber geltend zu machen? Kann er nicht überall bis in's kleinste Detail den Gesetzen des strengen Kunstgesangs Rechnung tragen, indem er Mozart singt, ja muß er es nicht sogar, wenn er anders die rechte Wirkung hervorbringen will? Nein — das Unglück brach nicht von dieser Seite herein, sondern es stammt vielmehr nach unserer festen Ueberzeugung aus der profanen Hexenküche der Spektakelmusik, deren Ursprung wir auf den Verherrlicher des Napoleon'schen Bataillen-Lärms, den Ritter Gasparo Spontini, zurückführen, und die dann weiter ihren Weg nach Deutschland und Italien genommen hat. Daß sich die Kehlen seiner Landsleute, obschon er dem Corsen in die französische Hauptstadt gefolgt war, ganz besonders dazu hergaben, das von ihm auf der Bühne introducirte Schreien bis

zum Gipfel der Tollheit zu cultiviren, kann nicht Wunder nehmen, denn alles blendend Neue wirkt auf die leicht erregbaren Sinne des Südens nothwendig mit doppelter Stärke ein. Welch' ein Riesensprung ist es von Iphigenie, Alceste, Rinald, Belmonte, Tamino, Sextus und Ottavio zu Fernand Cortez, Masaniello, Robert, Prophet, Eleazar, oder gar endlich zu Rienzi, Tannhäuser, Ortrud und Telramud, Nabucodonosor, Traviata und Trovatore! Allein auch die Schöpfer dieser entschiedenen Schreipartieen dürfen nicht völlig in einen Topf geworfen werden. Während Spontini, Auber und Meyerbeer noch immer insofern gesanglich zu schreiben verstanden haben, als sie doch wenigstens in Rücksicht auf Melodie, Sprache, Athem, Registerlagen und Cantilene dem menschlichen Stimmorganismus nicht absolut Hohn sprachen, war es erst der allerneuesten deutschen Opernmuse vorbehalten, die Natur des letzteren gänzlich zu verkennen und einen Hünengesang zu erfinden, an dessen Widerhaarigkeit selbst der plumpe Verdi mit seiner ewigen türkischen Blechbegleitung noch lange nicht hinanreicht. Diese non plus ultra-Richtung ist es, die, wenn viel traktirt, sicher noch den Triumph feiern wird, nicht blos alle guten Stimmen vollends zu ruiniren, sondern — was uns weit schlimmer däucht — auch jeden Begriff eines kunstgemäßen maßhaltenden Vortrags auf ewig zu verlöschen. Wohl hat auch Beethoven schon Gesangsstücke geschrieben, die jede menschliche Stimme zerbrechen müssen; — dem großen Instrumentalisten vergiebt man dergleichen künstlerische Mißgriffe, und jedes tüchtig gebildete und werthvolle Organ wird eben der D-moll-Messe und neunten Symphonie einfach aus dem Wege gehen. Allein Richard Wagner, der sich nicht als Instrumentalist, sondern als Opern-Reformator introducirt hat, er darf sich nicht wundern, wenn wir ihm gegenüber den Vorwurf für gerechtfertigt erachten, welchen der italienische Componist des vorigen Jahrhunderts, Gaetano Carpani, den deutschen Musikern im Allgemeinen gemacht: „sie kehren" — so sagt er — „in ihren ausgeschwitzten und durch langes Sitzen nur an's Licht gequälten Partituren der Natur vollständig den

Rücken und opfern der Uebertreibung des dramatischen Ausdrucks allen Gesang auf." Und doch singen unsere heutigen Sänger die Partieen des Mannes so gern, der sie zu Grunde richtet?! Ganz natürlich! Auch Tasso klammerte sich endlich noch am Felsen fest, an dem er scheitern sollte! Und wie vielen Sängern unserer Zeit muß bei ihrer mangelhaften Ausbildung nicht gerade daran liegen, daß man in der Oper alles Andere eher von ihnen verlange, als Singen?!

Aber auch die Gesanglehrer und Sänger selbst sind mitverschuldet, wenn heute auf diesem Felde wahrhaft Großes und Schönes gar nicht mehr geleistet wird. Schon Aristoteles hat seine naturhistorische Betrachtung und Aufzählung der menschlichen Stimmorgane mit dem bedeutsamen Worte geschlossen: „Das Herz hat gleichfalls Antheil am Tone," und der Verfasser der 1723 erschienenen „Opinioni de' cantori antichi e moderni," der als Sänger und Componist bekannte Francesco Tosi, scheint diesen altgriechischen erhabenen Gedanken gleichsam nur praktisch anzuwenden, wenn er sagt: „die Neueren sind unnachahmlich, wenn sie für das Gehör singen, die Kunst der Alten aber war nicht zu erreichen, wenn es für das Herz zu singen galt." Darin also haben wir den wesentlichen Unterschied der wahren, von der durch Tradition bis auf unsere Singmeister gekommenen alt-italienischen Schule zu suchen; diese lehrt nur mit dem Verstande singen und läßt daher bei aller Formvollendung kalt, während jene aus dem Leben schöpfte, im Gesang eine vorherrschend psychologische Kunst und nicht ein mechanisches Handwerk erkannte, Kunstbildung und Menschenbildung als Eins auffaßte und durch Idealisirung des Menschen den Sänger so Außerordentliches leisten ließ. Wer eine Gefühlssprache reden und damit auf seine Mitmenschen wirken will, der muß selbst von höheren Gefühlen beseelt und ein reinerer Mensch sein. Dieses große Geheimniß echter Künstlernaturen wußten die alten Meister ihren Schülern vor Allem zu deuten und sie von der Wichtigkeit der Gemüthsbildung in Bezug auf den Ton zu überzeugen. „Die Kunst" — sagt Nehrlich in seinem gerade im psychologischen und ästhetischen

Theile unübertroffenen Werke über Gesangskunst (2. Aufl., Leipzig 1853, S. 29), indem er dabei jener Fundamentalregel der alten großen Schule gedenkt, — „die Kunst will nicht erlernt, sondern erlebt sein, um als ein geistiges Kind durch das eigene Leben bei Andern Leben erzeugend auftreten zu können. Alles Lernen der Elemente der Kunst, sowie alles Ueben äußerer naturgesetzlicher Formen der Kunstwerke muß zuerst dazu dienen, das Leben anzuregen und zur gesetzlichen Haltung zu erziehen, bis es, in sich erstarkt, alle äußeren schönen Formen aus sich selbst hervorzubringen vermag. Aber dieses Leben zu erringen ist nicht so leicht und heißt nichts Anderes, als die Stufe der Geistigkeit einer veredelten Natur erreichen, deren Denken, Fühlen und Handeln, von der Idee ausgehend, rein von einer höhern Anschauung getragen wird. Dieses bedingt aber einen Kampf, sowohl mit der eigenen Natur, als mit der Welt, wo unter Selbstüberwindung und Entsagung, zwischen Wahrheit und Schein schwankend, ein unermüdetes Streben durch alle Vorurtheile und Hindernisse sich Bahn brechen muß. Aus diesem Grunde werden echte Künstler rarae aves bleiben." — Alles, was wir von der Biographie der alten Gesangsmeister und ihrer hervorragenden Schüler wissen, bestätigt es, daß dieselben nicht blos ganz ihrer Kunst lebten, sondern auch im höchsten Sinne des Wortes edle Menschen gewesen sind, wahre Priester der Gottheit, die ihres heiligen Berufes, zur Erhebung der Menschen beizutragen, vollständig inne waren und rein und fleckenlos durch das Leben gingen. Solches wird uns von Eleonora Baroni, von Pistocchi, Porpora, Farinelli, Raaff, Domenico Mombelli (1755 — 1835), Angelica Catalani ausdrücklich berichtet. Wie steht es dagegen mit unseren heutigen Gesangsmeistern? Ist nicht die Zahl der unwissenden Charlatane und Spekulanten gerade auf diesem Gebiete Legion? Wie viele sind sich, wenn sie auch von der Technik ihrer Kunst Etwas verstehen sollten, ihrer tiefern psychologischen Aufgabe bewußt? Man hat oft behauptet, unter Anlegung dieses höchsten Maßstabes sei der alte Miekſch in Dresden, dessen ehrwürdiges Bild uns erst neuerdings seine

begabte Schülerin Agnes Schebest in ihren Lebenserinnerungen so anschaulich gezeichnet hat, der letzte wahre Gesangsmeister zu nennen gewesen. Jetzt aber versteht man nicht einmal mehr das blos Technische nach den Grundsätzen der alten großen Schule zu lehren. Vermochte sich doch neuerdings sogar die curiose Ansicht geltend zu machen, als sei es, um Gesang zu lehren, keineswegs nöthig, selbst Sänger zu sein, während doch der in Berlin und Dresden noch in gutem Andenken stehende Antonio Peregrino Benelli (1771—1830), der gleich Miekisch im zweiten Grade Bernacchi's Schüler war[1]), es geradezu ausgesprochen hat: „per un cantante è necessario un maëstro, che sia buon cantante.“ Lernen wir denn nicht auch Clavier nur von Pianisten und Geige von Violinspielern, ja selbst das Sprechen nur von solchen, die uns vorsprechen, — und giebt es irgend ein Instrument, nach dem die menschliche Stimme etwa per analogiam gebildet werden könnte? Allerdings ist es sehr zu bezweifeln, ob ein alter wälscher Maëstro im Stande gewesen wäre, auf pädagogischem Wege das Großartige seines Styls einem Schüler beizubringen. Ohne tiefe Forschungen, nur geleitet von dem reinsten Schönheitssinn, wurden diese echten Lehrer mehr durch das Gemüth, als mittelst des Verstandes und scharfsinniger Combinationen auf die wahre Gesangsmethode hingeführt, die darum auch nur, — wie Nehrlich mit Recht bemerkt, — bei ausgezeichneten Talenten, bei denen sich die Harmonie zwischen Innen und Außen von selbst herstellte, also nicht erst pädagogisch zu Stande gebracht zu werden brauchte, ihre volle Wirksamkeit äußerte und diese zu Sternen erster Größe erhob. Und so muß es auch naturgemäß sein; wahres Leben kann nur das Leben selbst einhauchen, und nicht der todte Buchstabe der Schule. Allein da die alten Meister sonach ihre Weisheit durch gelehrte Compendien zu überliefern nicht vermochten, die Epigonen aber nur das nach Hause zu tragen verstehen, was sie schwarz auf weiß besitzen, so ist es kein Wunder, daß die große Methode verloren gehen mußte. Weil

[1]) Er schrieb eine Gesanglehre, die 1819 eine 2. Auflage erlebt hat.

sie uns aber fehlt, so helfen uns auch die besten alten Compositionen nichts mehr, auf die man oft zurückgewiesen hat, als könnte ein ernstes Studium derselben uns neues Heil bringen. Wer interpretirt uns noch die Fülle ihres Geistes? Wer erzieht uns noch einen „non so d'onde viene"-Sänger[1]), wie Raaff es an Ludwig Fischer zu Wege gebracht? Wer es nicht gelernt hat, seine ganze Seele in den Tonstrahl überfluthen zu lassen, der wird auch mit den erhabensten Tondichtungen der Vergangenheit Nichts anzufangen verstehen, besäße er gleich sonst Alles, was zum Gesange nöthig ist. Die heutzutage gewöhnliche, blos mechanisch-musikalische oder völlig naturalistische Behandlung solcher Schöpfungen des Genius giebt dem Hörer keine Ahnung von ihrer wahren Größe. Nur von einer guten Methode also und von gediegenen Lehrern, die vor Allem den Schülern wieder Respekt vor der Heiligkeit der Kunst beizubringen wissen, läßt sich das Heil erwarten.

Allein auch diesen möglichen Hoffnungsfunken dürfen wir nicht zu hoch aufglimmen lassen. Denn leider ist es nur zu wahr, daß es selbst den hingebendsten und erfahrensten Lehrern heute doch unmöglich fallen würde, Gesangskünstler von der alten Riesengröße zu erziehen. Um allen Theilen gerecht zu werden, scheint es nöthig, hier auf die jedem ernsten Kunststreben absolut nachtheiligen Einflüsse des Zeitalters etwas näher einzugehen. Wenn auch dem Ausspruche Schiller's, daß zu allen Zeiten, wo die Kunst in Verfall geräth, es durch die Künstler geschieht, unbedingte Wahrheit beigemessen werden muß, — denn der Geschmack des großen Haufens ist ja doch am Ende nur als ein Wiederhall dessen zu betrachten, was ihm von den ausübenden Künstlern geboten wird —, so giebt es nichtsdestoweniger gewisse Einwirkungen des Zeitgeistes, von denen sich auch die edelsten Künstlernaturen nicht völlig los-

---

[1]) Diese herrliche Arie, deren Text von Metastasio ist, hat Mozart zuerst im Februar 1778 für seine nachmalige Schwägerin Aloysia Weber (später verehelichte Lange), im März 1787 aber nochmals für den berühmten Bassisten Fischer componirt.

machen können, und die einer vollkommenen Entwicklung derselben trotz des redlichsten Willens hindernd in den Weg treten. Daß das menschliche Stimmorgan im Laufe der Zeiten sich überhaupt verschlechtert habe, und hierin also ein erstes, unübersteigliches Hinderniß für den Kunstgesang unserer Tage anzuerkennen sei, dünkt uns allerdings eine unberechtigte Meinung zu sein. Wenn wir in unseren heutigen Theatern weniger sogenannte große Stimmen hören, wie sie etwa die Milder-Hauptmann und Nannette Schechner besaßen, so liegt der Grund hiervon gewiß weit mehr in dem rascheren Leben unserer Jugend und der fehlerhaften Erziehung für die Kunst, als in der abnehmenden Naturanlage. Es mag immerhin wahr sein, daß z. B. das lombardische Städtchen Bergamo mit seinem nächsten Umkreise in unserem Jahrhundert nicht mehr so viele ausgezeichnete Tenoristen erzeugt, als im vorigen, wo es innerhalb einiger Jahrzehnte ein leuchtendes Siebengestirn in diesem Fache lieferte [1]): allein was beweist das für das Ganze? Von jeher hat ja überhaupt nicht die physische Begabung, sondern die Kunst den Sänger gemacht, und so viel Werth wir auch auf die natürliche Ausstattung des Menschen legen müssen, so glauben wir doch nicht, daß die Vorsehung das Maß der angeborenen Gaben nach dem Zeitalter verschieden bemesse. Lungen, Kehlköpfe und Stimmbänder des neunzehnten Jahrhunderts

---

[1]) Dieses Siebengestirn bilden: Viganoni, der 1789 nach Paris kam und die Rolle des Paolino in Cimarosa's „Matrimonio segreto" schuf (Cimarosa selbst sagte: „Wer die Arie „Pria che spunti in ciel l'aurora" von Viganoni nicht gehört hat, kann keinen Begriff haben von der Vollendung des Styls"); Giacomo Davide, geb. 1750 und 40 Jahre lang das Wunder Italiens, Frankreichs und Englands; Giacomo Bianchi, ausgezeichnet durch seinen breiten und mächtigen Styl, um 1800 Sänger und Gesanglehrer zu London; Gaëtano Crivelli, von 1811 bis 1817 Heldentenor an der Pariser großen Oper († 1836 an der Cholera); Andrea Nozzari, 1777 geboren († 1832), der Lehrer Giovanni Battista Rubini's, des sechsten Sterns, welcher 1796 zu Romano bei Bergamo als Sohn eines Postillons das Licht der Welt erblickte; und endlich Marco Bordogni, der berühmte Pariser Gesanglehrer, geboren 1789 zu Gazzaniga unweit Bergamo und 1857 in Paris gestorben.

sehen gewiß denen des sechszehnten und siebenzehnten auf das Haar gleich; aber der Geist, der sie regiert, ist ein anderer geworden. Hohes Gewicht legen wir zumeist auf folgenden Umstand. In früherer Zeit war die Kunst ausschließliches Eigenthum der höheren Stände und wurde besonders an gebildeten Höfen gepflegt, wo der Fürst eine Pflicht und Ehre darin sah, sich durch sie mit besonderem Glanze zu umgeben. Die Sänger, obschon, äußerlich betrachtet, in weit abhängigerer Stellung als heute, standen hier doch unter dem wohlthätigen Einflusse eines auserlesenen Culturkreises, der sie zu strengster Aufmerksamkeit auf sich selbst, zu straffer Haltung und stets anständigem Benehmen nöthigte. Wohlwollender Beifall munterte sie auf; aber von dem Applause der ungebildeten und unwissenden Menge, welcher die verdienstlose Dünkelhaftigkeit unserer heutigen Theaterhelden zum großen Theile mit verschuldet, wußten sie Nichts. Keinem Menschen wäre es noch vor fünfzig bis sechszig Jahren eingefallen, ein blos mit guter Stimme und musikalischen Kenntnissen ausgerüstetes Individuum einen Sänger zu heißen. Wie viel ehedem zu diesem Ehrentitel gehörte, das hat uns Giovanni Battista Mancini (geb. zu Bologna 1714, gest. 1800 zu Wien) in seinem trefflichen Werke: „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato“ (Wien 1774, 4.) gelehrt; man lese nur nach, wie er die „valenti uomini e donne valorose nel canto“ der alten großen Zeit schildert, und man wird das Pygmäenhafte unserer heutigen Leistungen auf diesem Gebiete begreifen. Fünf Lebensjahre waren das Minimum, welches zur Ausbildung eines Kunstsängers erfordert wurde, denn drei bis vier gingen allein mit dem Studium der Tonbildung, der Aussprache und Coloratur hin, bevor man nur zu Declamation und Vortrag kam. Wie ganz anders ist das Alles in unseren Tagen, wo jegliche Erziehung mit athemloser Hast betrieben wird, damit man nur ja auf der großen Rennbahn des Lebens nicht zu spät komme! „Time is money“ — diese kaufmännische Losung im Munde wird Alles, auch das Wichtigste, überhudelt, an das stille Weben des Geistes, der sich langsam, doch sicher sein eigenes Haus erbaut, kaum von einem ideologischen Sonderling noch

geglaubt. Sehr lehrreich und bezeichnend für dies Gebrechen der Gegenwart erscheint das Urtheil, welches der bewährte Musik-Referent des Londoner „Athenaeum," Henry Chorley, unlängst erst über das im Drurylane-Theater neu aufgegangene Tenoristen-Gestirn, Sgr. Mongini, abgegeben hat. „Es ist unmöglich" — sagt der strenge, doch gerechte Kunstrichter — „nicht zu trauern über die köstliche Stimme dieses Sängers, das prachtvollste Organ, das wir je gehört zu haben uns erinnern, aber gemißbraucht, wie nur wenige Stimmen je gemißbraucht worden sind. Selten hat ein Wesen von größerer Unschuld bezüglich der Gesangskunst die Bühne betreten. Zehn Jahre früher konnte der Tourist noch in den verschiedenen Städten Italiens vor Petrocchi's, Peverada's, Florian's und Doney's Kaffeehaus Straßensänger hören, wovon der schlechteste im Vergleich mit Mongini den Namen eines großen Künstlers verdiente ꝛc." Was hätte nun gar erst die große Zeit der italienischen Gesangsschule, die Zeit des treuen Fleißes und der vollsten Hingebung an das Kunststudium, aus einem Mongini gemacht — und wie läßt die unsrige ein solches Naturwunder, von falschem Beifall getragen, elendiglich verkommen! Kaum, daß es noch einen Chorley giebt, um auf diese Sünden mit Ernst und unerbittlicher Schärfe aufmerksam zu machen! — —

Aber es existiren noch andere Gründe für solch traurigen Verfall. Musik und Gesang sind jetzt fast das Gemeingut Aller geworden; aus jedem Hause klimpern die Claviere und ächzen die Bravour-Arien; jede Stadt (wenigstens in Deutschland) hat ihren Gesangverein, ihre Liedertafel, und selbst die Handwerksburschen, die Nachts betrunken von der Schenke ziehen, verrathen so Etwas wie eine Ahnung von einem vierstimmigen Satze, wenn sie ihre Schelmenlieder herunterbrüllen. Nun ist es aber eine alte Erfahrung, daß noch nie eine Kunst durch allgemeine Verbreitung intensiv gewonnen hat. Zieht man ihre Ausübung in die Sphäre der Ungebildeten herab, wo ihr edelster Kern doch niemals verstanden wird, so raubt man ihr gerade eine ihrer wesentlichsten Bedingungen: ihr keuscher, vestalischer Hauch, der heilige Mittelpunkt ihres Daseins, verschwindet. Wir wollen

zwar zugeben, jede Beschäftigung mit ihr übt immer einen gewissen geistigen Einfluß auf die Massen aus; daß aber die Kunst selbst bei roher und oberflächlicher Behandlung nur verlieren kann, steht demungeachtet fest. Hat sich das Ohr erst an so viel Schlechtes, Dilettanten- oder Rüpelhaftes gewöhnen müssen, so ist es kein Wunder, wenn es auch an den Sänger von Profession allmählich einen ganz anderen Maßstab anlegt, als zu einer Zeit geschah, da man zwar nur wenig hörte, aber dies Wenige auch immer in seiner Weise etwas Vollendetes war. Man achte nur darauf, was heute zieht und von der Menge bejubelt wird. Wer es noch wagt, Protest einzulegen gegen den Beifall, der dem Gemeinen und namentlich der jetzt landläufigen frechen Koketterie mit der blos bestialischen Kraft — man könnte dies die Modekrankheit unserer Sänger nennen — gezollt wird, der mag sich vorsehen, daß er nicht als ein Don Quijote verlacht werde, der gegen Windmühlen fechte, oder als ein grämlicher Pedant, dessen gebrechliches Nervensystem einer starken Aufregung nicht mehr Widerstand zu leisten vermöge. Wie Viele, die Ohren haben, hören heute nicht mehr und kehren sich auch nicht daran, daß der weise Kant gesagt hat: „ein rohes Gemüth wird mit dem Tone eines Nachtwächters zufrieden sein, aber ein erhöhter und verfeinerter Sinn kann nur an einem schönen Tone Vergnügen finden."

Schöne Stimmen werden allerorten auch heute noch geboren, allein schon vor ihrer Entwicklung läßt man sie gewaltsam verfallen, — und zwar oft nicht dadurch, daß man sie nicht übt, sondern vielmehr durch die haarsträubende Manier, wie sie geübt werden. Und was ist die Folge von diesem Wie? Unseren Sängern, die, von der allmächtigen Dampfeile des Jahrhunderts mit fortgerissen, kaum einige Monate mehr auf's Lernen verwenden, gelingt der vollständige Ruin ihrer Mittel fast in derselben Zeit, welche die alten Meister zur Ausbildung derselben gebrauchten. Mit solcher Ironie rächt sich das Schicksal! Daß auch die zahllosen Singvereine der Gegenwart, so sehr sie das Verdienst beanspruchen mögen, die allgemeine musikalische Cultur des Volkes zu fördern, einen großen Antheil an der rasenden Schnel-

ligkeit des Stimmverfalls haben, läßt sich nicht in Abrede stellen. Sie sind die echten Schulen für das Uebernehmen des Organs, weil jeder Chorist doch immer Etwas von der Eitelkeit geplagt wird, sich selbst durchhören zu wollen. Dazu kommt noch Folgendes. Es bewegen sich die oberste und unterste Stimme in solchen Chorsätzen nur zu häufig in einem Register, welches nicht das natürliche ist. Am stimmgefährlichsten wirkt in dieser Beziehung das bei uns so beliebte Männerquartett, und man kann sicher behaupten, daß wer in einem solchen lange ersten Tenor oder zweiten Baß gesungen hat, für jeden wahren Kunstgesang auf ewig verdorben sein wird. Die Mittelstimmen aber, besonders der Alt und zweite Tenor im Männerquartett, pflegen auf eine allzu kleine Cantilene beschränkt zu sein, um volle Ausbildung des Organs zuzulassen, ganz abgesehen davon, daß es bei diesen Partieen, da sie mehr von den Gesetzen der Harmonie abhängig sind, und das melodische Element derselben secundär bleibt, vorzugsweise auf die nur den Verstand, nicht das Gefühl beschäftigende Fertigkeit des Treffens ankommt, hierdurch aber auch den begabtesten Sängern häufig die Fähigkeit für geistige Auffassung und lebendigen Vortrag, wie sie der Sologesang unbedingt erheischt, allmählich verloren geht. Während also zum Chorgesang, soll er nicht entschieden nachtheilig wirken, gründlich vorgebildete Sänger gehören, die das Mechanisch-Technische der Musik vollständig überwunden haben, um die angreifenden Aufgaben der Hauptstimmen mit künstlerischer Schonung des Organs behandeln und auch in den undankbaren Mittelpartieen durch feine Beachtung der hier gleichfalls herrschenden inneren Lebensbewegung, nicht mit bloßer Willenskraft und Reflexion, sondern immer noch aus dem warmen Gefühl heraus wirken zu können, benutzt man heute das Chorsingen vorzugsweise gerade zur Stimmausbildung und hält es womöglich für die beste Vorschule eines Solisten, eine ordentliche Reihe von Jahren erst als Chorsänger durchgemacht zu haben. Nicht genug warnen kann man alle künstlerisch begabten Naturen vor diesem und dem Quartettsingen, wie es bei uns meist betrieben wird. Nicht wirkliche Sänger, sondern todte Automaten oder Schreihälse werden

dadurch großgezogen. Ein ganz anderes Ding ist freilich ein aus vorher schon ausgebildeten Stimmen zusammengesetzter Chor; er läßt sich mit demjenigen, der nur aus gewöhnlich geschulten, d. h. im strammen Exerciren nach dem Taktstock und im Treffen geübten Choristen besteht, gar nicht vergleichen. Man lese nur, was von der Kapelle des Papstes Pius VII. erzählt wird. Dreihundert französische Sänger und achtzig Harfenspieler ließ Napoleon bei seiner Kaiserkrönung zusammenwirken, um einen recht mächtigen Eindruck zur Verherrlichung des Festes hervorzubringen, der aber gänzlich zunichte ward, als beim Eintritt des den Krönungsact vollziehenden Papstes die dreißig vor ihm herschreitenden Sixtiner ihr „Tu es Petrus" anstimmten und durch die hohe Gewalt ihrer prachtvollen Töne das ganze Fortissimo der gallischen Sängerheerde im Nu zu Boden schlugen. Aehnliches leistete noch vor einigen dreißig Jahren der große Castrat Sassaroli mit seinem aus höchstens zwanzig Individuen bestehenden Chore in der katholischen Kirche zu Dresden. Die mächtige Wirkung eines guten Chores hängt also keineswegs von der Menge, sondern — wie überhaupt jeder echte Gesangseffekt — von der Bildung der Stimmen ab.

Nachdem wir so auf die wesentlichsten Ursachen des Verfalls einer Kunst hingewiesen haben, die selbst in ihrem körperlichen Elemente, dem Athem, mehr der Sphäre des Geistes als der Materie anzugehören scheint, wird uns schließlich noch obliegen, die Mittel anzudeuten, wodurch eine Besserung dieses traurigen Zustandes etwa zu ermöglichen wäre. Freilich ist das in einer Zeit, von der man umgekehrt sagen möchte, sie huldige selbst in ihren spirituellen Elementen mehr der Materie als dem Geiste, keine ganz leichte Aufgabe. Denn wenn wir da zuerst auf eine völlige Umwälzung des Opernwesens — als des im Reiche des Gesangs tonangebenden Kunstzweiges — dringen müßten, so würden wir wohl sogleich dem Einwande begegnen, daß alle dahin zielenden Vorschläge durchaus unpraktisch erscheinen, weil Richard Wagner Recht habe zu behaupten: Die Musik, die ich mache, entspricht dem Zeitgeist; dreht und wendet und sperrt euch, wie ihr wollt, ihr müßt mir kommen, denn meine Töne

sind das Echo eures eigenen zerfahrenen Selbst! — Gewiß, wir leben im Zeitalter des alexandrinischen Verfalls aller Künste, die es nicht mit dem Meißel und Pinsel (feiern diese heute einen Nachsommer, oder einen Vorfrühling?), sondern mit dem lebendigen Wort und Ton zu thun haben. Mit den großen Dichtern und Schauspielern sind auch die großen Sänger — drei Strahlen einer Sonne — untergegangen, und an eine Wiedergeburt ist nicht zu denken, so lange die Majorität der Gebildeten die Wahrheit des Ausspruchs, den Händel in England that: „Die Kunst ist nicht zur Unterhaltung der Menschen, sondern zu ihrer Hebung und Veredelung bestimmt, —" unbeherzigt läßt. Ein Publikum, das in den Theatern nur Sinnenkitzel und oberflächliches Amüsement sucht, dem werden keine Farinelli's mehr heilige Töne in die Seele singen; ist es doch schon Wunders genug, daß ihm noch ausnahmsweise einmal eine Mährchengestalt, wie Jenny Lind es war, ein paar Jahre lang auf den Brettern erscheinen durfte! Wenn es nicht möglich ist, daß alle namhaften europäischen Bühnen es zu einem Cartellvertrage dahin bringen, die Unsummen, welche jetzt für Decorationsspuk und Virtuosenfirlefanz verschwendet werden, der Gründung und liebevollen Pflege ordentlicher Gesangsconservatorien im alten großen Style zuzuwenden, von den darin gebildeten Künstlern dann aber auch nur echte Kunstleistungen statt des bisherigen Baalsdienstes zu fordern, so wird das verlorene Paradies wohl schwerlich jemals wiedererobert werden. Signor Romani in Florenz wird eben fortfahren, die kleinen Piccolomini's für Verdi's Camelien-Dame zurechtzustutzen, und das Pariser Institut hier und da allenfalls noch einen pikanten Declamator für die niedlichen Bedürfnisse der Opéra comique, oder einen homme à grands poumons für den Nothschrei der großen Oper dressiren; weiter wird es der menschliche Witz des Jahrhunderts nicht bringen. Jene Conservatorien aber würden freilich ganz andere Anstalten sein müssen, als die zur Zeit bestehenden. Zunächst müßten sie, weil aller wahre Gesang von dem seelischen Element ausgeht, sich auch vorzugsweise mit der Bildung der Seele beschäftigen; denn Reinheit derselben,

Tiefe des Gemüths, Lebendigkeit der Phantasie sind die ideelle Basis, ohne die sich ein großer Sänger gar nicht denken läßt. Nur wer auf ihr steht, wird in das Allerheiligste der Kunst eindringen und das darin verborgene höchste Schöne erfassen, um es den Staunenden zu offenbaren. Das innere Leben soll sich im Gesange spiegeln, jeder Ton der Wiederschein einer unendlichen idealen Welt sein. Wer das vermag, besitzt allein die „anima," die der allermodernste wälsche Maëstro freilich auch heute noch verlangt, unter der er sich aber meist Nichts weiter denkt, als das Bischen sinnliche Passion, was dazu gehört, um im tempo rubato tüchtig drauf los schreien zu können.

Ist die Seele rein gestimmt, der angehende Künstler geistig und ästhetisch zur Ausübung seines hohen Berufes geschickt gemacht, dann erst folgt die eigentliche Gesangsschule. Und da versteht es sich denn wieder von selbst, daß man nach der goldenen Regel Pacchiarotti's: „mettete ben la voce, respirate bene, pronunciate chiaramente — ed il vostro canto sarà perfetto," mit der Tonbildung beginne und hierauf zur Verbindung von Ton und Sprache, zum Vortrag und zur Declamation fortschreite. Auch der schönste Naturklang bedarf der Pflege und Schulung, um zum Kunstgesange brauchbar zu werden. Die Kehle — das vergesse man nie — ist das von allen am schwersten zu spielende Instrument. Nicht im Schlafe erwirbt sich der richtige Anschlag und das Geheimniß, die für die Tonerzeugung nöthige Luftmasse durch Sparen des Athems gleich bei ihrem Austritt aus dem Kehlkopf in einen Tonstrahl so zu verwandeln, daß sie von diesem gleichsam aufgesogen erscheint. Nur so aber entstehen schöne, edle Töne, wovon die ganze übrige Gesangskunst abhängig ist. Und doch ist's auch hierbei mit dem blos technischen Studiren des „filar il tuono" nicht gethan; überall muß das seelische Bildungselement mit zur Hand sein, damit nicht ein kalter Willensact, sondern das warme Herzblut den Ton erzeuge. Da das Singen überhaupt Offenbarung gehobener Empfindungen ist, so läßt sich auch ohne Gefahr für das Stimmorgan durch einen bloßen Willensact das lebendige Gefühl nicht ersetzen. Und so soll

denn auch die echte Kraft des Tons, worauf die Schule nächst dem Adel desselben allerdings hinzuwirken hat, nur durch gesteigerten Gefühlsaffect erzeugt werden. Hört man aber, was heute tagtäglich vorkommt, die renommirtesten Künstler selbst ganz einfache und zarte Empfindungen mit einem Kraftaufwand wiedergeben, der nur bei den leidenschaftlichsten Aufflammungen der Seele am Orte wäre, so kann man den Grund davon gewiß immer in dem Mangel einer naturgemäßen Stimmbildung suchen, der sie zwingt, mit Willensanstrengung die Töne hervorzubringen, die sie aus dem lebendigen Gefühl zu erzeugen nicht erlernt haben.

Ueberblicken wir nun Alles, was zu einer vollständigen Schule gehört: geistige und Gemüths-Bildung, richtige Intonation, kunstgerechte Athemführung, Verbindung der verschiedenen Stimmregister, Portament (mit dem heute üblichen „cercare il tuono," Miauen und Schleifen nicht zu verwechseln), Geläufigkeit, reine Aussprache, ausdrucksvolle Declamation und charakteristischen Vortrag, — so kann man die Untauglichkeit der meisten neueren Gesanglehrer, in den von uns gemeinten Conservatorien wirksamen Unterricht zu ertheilen, gewiß nicht bezweifeln. Geht doch die Unkenntniß Mancher sogar so weit, daß sie das Studium der Solfeggien für etwas Ueberflüssiges erklären, womit man dem Schüler nur die Freude am Gesang zu verleiden und ihn planmäßig aus eigennütziger Absicht vom nahen Ziele entfernt zu halten bestrebt sei. Solche Ansichten finden sich z. B. in der zu Leipzig bei R. Crayen erschienenen Schrift: „Der Singmeister" des Breiteren entwickelt. Als wenn erstlich die Solfeggien blos dazu da wären, um Capriolen machen zu lernen, und als wenn zweitens der Gebrauch der Verzierungen im Gesange überhaupt verwerflich sei, wie dies selbst der sonst so gediegene Marx in seiner Gesangskunst (§. 733) anzunehmen scheint, indem er sie für eine Ausartung der schlechten italienischen Schule hält, die auf Vernichtung der Freiheit und Natürlichkeit ausgehe. Nicht die Coloraturen sind antiquirt, sondern es giebt nur eben keine Sänger mehr, die sie (z. B. die Händel'schen) im großen Styl auszuführen verstünden, und

darum erscheinen sie uns Epigonen kleinlich, müßig und unnatürlich. Machen denn aber wirklich die ganzen und halben Noten eines Chorals das alleinige Feld der Musik aus? So gewiß es ist, daß ein großer, schöner Ton und eine kunstgerechte messa di voce mehr werth sind, als alle noch so brillante Schnörkeleien, ja daß sogar alles Coloraturſingen, wenn es nicht jenen großen und schönen Ton zur Voraussetzung hat, geradezu abscheulich ist (wer kennt nicht das Passagen-Gemecker und den Bockstriller unserer Tage!), so gewiß gehört doch zu einem vollendeten Sänger, daß er seine Stimme auch für diese Gattung ausgebildet habe, schon deshalb, weil die größten Tonsetzer, die wahrlich Natur und Unnatur recht wohl zu unterscheiden wußten, sie als eine ideelle Ausdrucksweise der menschlichen Empfindung anerkannt und vorgeschrieben haben. Selbst Mozart und der tiefpathetische Beethoven verschmähten es nicht, im fiorirten Style zu schreiben, und wahrlich nicht ihre schlechtesten Schöpfungen sind es, die demselben angehören. Der alte ehrliche Benedictiner-Mönch des elften Jahrhunderts, Guido von Arezzo, wird also mit der von ihm erfundenen Solmisation [1]) in alle Ewigkeit gegen die Neuerer Recht behalten. Kein großer Sänger hat ohne sie bestanden, und selbst die Königin des Gesangs, Angelica Catalani, verdankte den überirdischen Zauber ihres a, womit sie in ihrem Favoritstückchen „la placida campagna" die Herzen aller Hörer so unwiderstehlich fortriß, nächst dem Genius und der Scala — der Solfeggie. — Es ist wohl auf ewig verklungen — dieses a!

Mögen nun Rohheit, Oberflächlichkeit und Faulheit, die

---

[1]) D. i. das Singen der Solfeggie auf den Sylben do re mi fa sol la si. Guido v. Arezzo (meist Aretinus genannt) theilte die damals gebräuchlichen zwanzig diatonischen Töne in Sexacchorde ein und versah jeden Ton derselben mit einem eigenen Namen, der aus den Anfangssylben der sechs Strophen eines Liedes hergenommen war, mit dem man Johannes den Täufer gegen die Heiserkeit anzurufen pflegte. Statt des do stand ursprünglich das bei den Franzosen noch gebräuchliche ut, und das si hat später im sechszehnten Jahrhundert der Niederländer Erycius Puteanus hinzugesetzt.

unter unseren heutigen Sängern immer mehr einreißen, auch noch so sehr bemüht sein, die allerdings wunderbaren Leistungen der alten Meister als Hirngespinnste ewig unzufriedener Kritiker zu verschreien, — wer nicht von gestern her ist, wird wissen, daß es bei unserer Meinungsäußerung nicht darauf abgesehen war, als ein bloßer laudator temporis acti aufzutreten. Kunstgesang aber wird freilich — so etwa drückt sich Nehrlich aus — keinem Menschen als Pathengeschenk in die Wiege gelegt, sondern erst nach Ablegung von tausend Proben der Geduld und des Fleißes als Lohn zuerkannt. Hätte Jemand auch die beste Stimme von der Welt erhalten, so hat er doch das, was er ohne Studium leisten kann, nur für den ersten rohen Anfang zu dem anzusehen, was er leisten soll; denn im Reiche der Wirklichkeit ist Nichts ideal.

XI.

Adelheid Günther.

Ein Künstlerbild der Gegenwart.

„Laß auf dich Etwas rechten Eindruck machen,
So wirst du schnell den rechten Ausdruck finden;
Und kannst du nur den rechten Ausdruck finden,
So wirst du schnell den rechten Eindruck machen."

F. Rückert.

„Und das Schöne blüht nur im Gesang."

Schiller.

Wer so glücklich gewesen ist, seit bald einem Vierteljahrhundert fast alle die glänzendsten Gestirne des Theaterhimmels selbst gesehen und manche darunter genauer gekannt zu haben, der darf sich jetzt vielleicht, wo bei fort und fort zunehmender Ausbreitung der allgemeinen Bildung die großen Genies immer seltener zu werden anfangen, vollauf reif dazu fühlen, daß ihm vorzugsweise nur noch die Beobachtung eines ernsten, von den Thorheiten der Zeit unbeirrten und so Schritt für Schritt höhere Erfolge erringenden Strebens tieferes Interesse einflöße. Weder die Jugend, noch der dilettantische Kunstenthusiasmus wissen ein solches Streben recht zu würdigen; jene läßt sich bei Beurtheilung künstlerischer Leistungen nur allzuleicht von nichtigen Aeußerlichkeiten blenden und bestimmen, dieser meist blos da zu feurigem Antheil hinreißen, wo entweder die höchste Vollendung, der freilich Niemand mehr widersteht, schon erreicht ist, oder wo eine geschickt geleitete Reclame es glücklich verstanden hat, aus

der Maus einen Elephanten zu gebären und die Bewunderung des betreffenden Talentes oder Talentchens auf das geduldige Piedestal der Mode zu heben. Die wahre Würdigung jenes reinen und redlichen künstlerischen Strebens kann nur von Denen ausgehen, die alt und erfahren genug sind, um die Spreu vom Weizen sondern gelernt zu haben, und denen weder ein schöner Körper noch eine raffinirte Toilette allein mehr imponirt, die Reclame aber für Das gilt, was sie wirklich ist — eine Leimruthe, an der man die Gimpel fängt.

Je seltener nun ein solches Streben in unserer rasch und bequem lebigen, mit amerikanischer Marktschreierei aller Art weidlich getränkten modernen Welt dem echten Kunstfreunde entgegen zu treten pflegt, je häufiger sich die oberflächliche Virtuosität und der billig erworbene, selbstgefällige Tagesruhm auf unsern Theatern breit zu machen weiß, um so mehr wird es zu einer Ehrensache der unbestochenen Kritik, auf Erscheinungen hinzuweisen, die den Stempel eines tüchtigen Ringens nach der Vollendung unverkennbar an sich tragen und deshalb auch in ihrer sittlichen Bedeutung genugsame Garantieen darbieten, um die Befürchtung nicht aufkommen zu lassen, daß ein theilnehmendes Lob Ueberschätzung erzeuge und die fernere Entwickelung hemme, anstatt fördere. Wohl vermag sich auch der einsichtsvollste Kunstrichter über die Tragweite eines Talentes zu irren, und nicht Alles, was strebt, erreicht darum auch sein Ziel; allein jedenfalls verdient es aufmunternde Anerkennung, und zwar nicht blos um seiner selbst willen, sondern auch zu Nutz und Frommen der Bühne überhaupt, die wahrlich in ihrem dermaligen Zustande alle Ursache hat, das Wenige, was einen höheren Flug verräth, im Auge zu behalten und unter ihre liebevolle Obhut zu nehmen, ehe die Quelle versiegt, die einen neuen guten Trunk versprach.

Gern hätten wir, wenn es überhaupt in der Welt so viel Verdienst noch giebt, unserem Büchlein eine ganze Reihe von Portraits dieser Art beigefügt und würden uns schmeicheln, der Kunst damit keinen so ganz unwesentlichen Dienst geleistet zu haben; leider aber stehen uns für jetzt die nöthigen Materialien hierzu

nicht zu Gebote, und da wir befürchten müßten, durch Unvollständigkeit unseres Registers zu gerechten Reclamationen Anlaß zu geben, so wollen wir uns für diesmal auf ein einziges Bild beschränken, dessen Züge sich uns nach einer nun bereits zweijährigen Beobachtung besonders lebendig und sicher eingeprägt haben.

Es kann sich selbstverständlich hierbei nicht um einen Panegyrikus handeln, wie ihn etwa Ludwig Rellstab über Nannette Schechner, oder Otto Gumprecht über Henriette Sontag vor Kurzem zu veröffentlichen alles Recht gehabt; was wir beabsichtigen, ist einfach dies, einem aufrichtigen und verheißungsvollen künstlerischen Streben diejenige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die dasselbe meist aus dem Grunde nicht zu finden pflegt, weil man solches, nach unserer Ueberzeugung, in seiner Bedeutung für die Kunst im Allgemeinen zu gering anschlägt und nur das ganz Eminente und auf den Wogen des allgemeinsten Beifalls bereits ganz oben Schwimmende einer eingehenderen Besprechung für werth hält. Dieser Ansicht sind wir nun nicht, und so gern wir z. B. auch einmal der mährchenhaften Erscheinung einer Jenny Lind, der wir die schönsten Stunden künstlerischer Erhebung verdanken, ein Ehrendenkmal stiften möchten, — an dieser Stelle gilt es uns, den Vorhang aufzuziehen vor Dem, was auch neben dem europäischen Koryphäenthum, und zum Theil selbst über dasselbe hinaus — denn es ist bekanntlich nicht Alles Gold, was gleißt — die Achtung wahrer Kunstfreunde verdient.

Wie man, selbst bei nicht gerade außergewöhnlichen natürlichen Mitteln, durch rastlose Arbeit und edle Begeisterung das hochgesteckte Ziel allmählich zu erreichen beste Hoffnung hat, — das sollen diese Blätter an dem kurzen Lebensbilde des Fräulein Adelheid Günther, zum Sporn für sie und zur Nacheiferung für alle Gleichbeseelte, zu erläutern suchen. Dem dünkelhaft sich spreizenden Naturalismus, der hohlen Aufgeblasenheit der gesunden Lungen und des faulen Geistes soll dieses Bild in's Gesicht schlagen und so für die gute Zucht der Schule, das Verdienst des Fleißes und die alleinseligmachende Kraft der künstlerischen

Hingebung in die Schranken treten. Jedes ähnliche Streben kann sich, bei Zeit und Gelegenheit, einer gleich warmen Fürsprache von uns versichert halten. —

Es ist nicht zu leugnen, den Biographieen dramatischer Künstler pflegt im Allgemeinen ein starkes Vorurtheil zu begegnen, und doch sollte man billigerweise nicht vergessen, daß dasselbe nur dann gerechtfertigt erscheint, wenn dergleichen Arbeiten denjenigen Stoff nicht bieten, welcher neben der immer nur zufälligen Romantik eines Künstlerlebens den wirklich bedeutsamen Kernpunkt desselben ausmacht, nämlich die Frage, wie die innere Entwickelung der vorhandenen Naturgabe in dem speciellen Falle vor sich gegangen ist. Wir werden daher auch bei unserer jetzigen Aufgabe auf dieses Moment den Hauptnachdruck legen und alles äußerlich Biographische, dem hier überdies der pikante Reiz besonders merkwürdiger Erlebnisse durchaus abgeht, nur flüchtig berühren.

Fräulein Adelheid Günther ist am 12. Juli 1834 zu Thorn geboren, woselbst ihr Vater als Militair in Garnison lag. Schon wenige Monate nach ihrer Geburt vertauschte der Letztere diesen Aufenthalt mit Danzig und später mit Berlin, wo er auf seinen Wunsch eine Civilanstellung erhielt. Den ersten Unterricht im Singen empfing das mit starker Stimme und feinem Gehör ausgerüstete Mädchen im fünfzehnten Lebensjahre (1849) von Caroline Caspari, welche in der Berliner Sing-Akademie die Altsoli sang und ihre Schülerin im Frühling 1850 gleichfalls in dieses Institut einführte. Nach einiger Zeit war diese bereits so glücklich, unter Rungenhagen's Leitung das Ave Maria von Cherubini singen zu dürfen. Nun fing auch das Seelische des Gesanges neben der bisherigen Freude am blos naturkräftigen Tone sich in ihrer Brust zu regen an, und zugleich damit erwachte schon jetzt eine entschiedene Vorliebe für das dramatische Gebiet. Davon gab es aber damals, außer den Arien und Duetten aus Titus, Tancred und Semiramis, nur noch wenig für sie zu kosten; um so emsiger mußten Messias, Paulus, Elias geübt werden, und selbst das Lied gehörte zu den blos ausnahmsweise gestatteten Leckerbissen. Die Neigung zur

Bühne ließ sich begreiflicherweise dadurch nicht ersticken. Fräulein Caspari beabsichtigte, aus ihrer Schülerin eine Contra-Altistin zu bilden, wie die musica sacra ihrer vorzugsweise bedarf, und wie sie es selbst in ausgezeichnetem Maße war; sie suchte deshalb hauptsächlich die tiefen Töne zu entwickeln, die bei ungewöhnlicher Kraft schon vielfältiges Staunen erregt hatten, dem körperlich noch unausgebildeten Mädchen indessen keineswegs leicht wurden. Allein was wollte die strebsame Anfängerin mit diesen auf dem Theater, welches vorzugsweise Höhe beansprucht? Wie wenig Hoffnung also, die schönen Träume des jugendlich begeisterten Herzens jemals in Erfüllung gehen zu sehen! In leidenschaftlicher Aufregung wagte sie endlich, einer mütterlichen Freundin, die, früher selbst Sängerin, jetzt verheirathet in Berlin lebte, sich ganz zu eröffnen und um ihren Rath zu bitten. Dieser fiel glücklich und beruhigend genug aus. „Auch das Theater braucht Altistinnen; die Stimme wird mit der Zeit an Höhe zunehmen, zumal wenn die tiefen Töne nicht mehr so stark forcirt werden, wie bisher; nur ein Wechsel des Unterrichts ist vor der Hand dringend nöthig, da Fräulein Caspari den dramatischen Gesang zu lehren außer Stande." Dies waren die Trost- und Rathsprüche der einsichtsvollen Freundin. Endlich gaben auch die Eltern die beabsichtigte Ausbildung für die Bühne zu, und durch Vermittelung des k. Hofmusikhändlers, Herrn Gustav Bock, ward der Musikdirector Theodor Hahn bei der königlichen Theaterschule, welcher bereits den Bassisten Heinrich Behr und Frau Böttticher-Brexendorff mit gutem Erfolge ausgebildet hatte[1]), für sie interessirt. Er nahm sie im Herbst 1850 als Schülerin auf, übte die trefflichen Solfeggien von Lablache und Bordogni auf das Fleißigste mit ihr und producirte sie schon kurze Zeit darauf als ein aufkeimendes Talent in einer Bock'schen Matinée vor einem gewählten kleinen Kreise musikverständiger Zuhörer, worunter sich auch der Generalintendant der k. Schauspiele, Herr v. Hülsen, befand.

[1]) Auch Fräulein Gey bei der k. Oper in Berlin ist aus seiner Schule hervorgegangen; H. Behr, jetzt Theater-Director in Bremen, ein in jeder Hinsicht sehr achtungswerther Künstler.

Bei dieser Gelegenheit mag es uns gestattet sein, einige Worte über den bewährten Meister, dem sich unsere Künstlerin auf das Tiefste verpflichtet fühlt, einzuschalten; wir thun dies um so lieber, als die übergroße Bescheidenheit des tüchtigen Mannes bisher nur sehr spärliche Notizen über seine Persönlichkeit und sein segensreiches Wirken in die Oeffentlichkeit hat gelangen lassen. Ehre aber, dem Ehre gebührt!

Theodor Hahn begann seine musikalischen Studien in Darmstadt bei den rühmlichst bekannten Theoretikern Gottfried Weber, Johann Anton André und Johann Christian Heinrich Rink. Darauf lernte er die Musikinstitute und vorzüglichsten Gesangmeister Italiens kennen und ging dann nach Wien, um bei dem in Deutschland so gefeierten Maëstro Cicimara, dem Henriette Sontag und Sophie Loewe ihre Bildung verdankten, Unterricht im Gesange zu nehmen. Nach Beendigung desselben besuchte er Berlin, schloß sich, durch Felix Mendelssohn-Bartholdi veranlaßt, der dortigen Sing-Akademie an und setzte in Gemeinschaft mit ihm seine Studien unter Zelter's Leitung fort. Als dieser durch den Tod abgerufen wurde, begab er sich nach Paris und hatte dort das Glück, durch Alexander von Humboldt an Cherubini empfohlen zu werden, der ihn bald wegen seiner Compositionen für die Kirche schätzen lernte und ihm ein ganz besonderes Interesse zuwandte. In den Concerten des Conservatoires, zu deren Proben unter Habeneck's Leitung Cherubini ihm ausnahmsweisen Zutritt verschaffte, machte er die Bekanntschaft der berühmten Gesanglehrer Bordogni, Panseron und der vormals selbst als Opernsängerin so bedeutenden Mad. Cinti-Damoreau; er hatte Gelegenheit, sie in ihren Unterrichtsstunden zu beobachten und sich so mit ihrer Methode gründlich zu befreunden. Da er sein Interesse nun vorzugsweise auf den Gesang richtete, so wurde er von Cherubini dem großen Lablache zur ferneren Ausbildung überwiesen, der den jungen deutschen Künstler auf das Freundlichste behandelte und ihn, um den mit aller Sorgfalt begonnenen Unterricht nicht zu unterbrechen, mit nach London nahm, als die italienische Operngesellschaft dorthin

ging. Lablache selbst leitete die Oper, studirte mit den Sängern fast Alles persönlich ein und übernahm meist auch in den Proben die Regie, was für Hahn, dem der Zutritt hierzu immer offen stand, außerordentlich belehrend wurde. Die größten lebenden Künstler gehörten zu dieser Gesellschaft, nämlich außer dem Heros Lablache noch Rubini, Tamburini und die Damen Malibran, Grisi, Persiani, Albertazzi ꝛc., ein Ensemble, wie es wohl kaum jemals wieder zusammenkommen dürfte. Hahn war damals so glücklich, nicht blos die Rossini'schen, Bellini'schen und Donizetti'schen Opern, sondern auch die classischen Werke Mozart's in allerhöchster Vollendung zu hören. Nach Beendigung der Londoner Saison begleitete er seinen Meister nach Paris zurück und begab sich nun auf dessen eigenes Anrathen noch zu Bordogni in die Lehre. Dieser feine, an geschmackvollen Nüancirungen unerschöpfliche Geist nahm den eifrigen Kunstjünger mit väterlichem Wohlwollen auf, suchte ihn auf jede mögliche Weise zu fördern und gestattete ihm sogar, allen seinen Privatlectionen beizuwohnen. In Kalkbrenner's Hause, dem damaligen Sammelplatze aller Kunstnotabilitäten von Paris, lernte er Rossini, Chopin, sowie den berühmten Violinisten Lafont kennen und trat selbst zu dem alten Paër, der noch unter Napoleon I. Kapellmeister gewesen und im Mai 1839 zu Paris starb, in freundschaftliche Beziehungen. Nach beendigten Studien kehrte Hahn nach Berlin zurück, wo er als Musikdirector und Gesanglehrer bei der königlichen Oper angestellt wurde und viele Kirchensachen, die auch sämmtlich gedruckt sind, drei Opern, z. B. Merope in drei Acten, und mehrere Singspiele (u. A. auch „Scherz, List und Rache" von Goethe), zwei große Oratorien („die Auferstehung des Herrn" und „Hiob"), sowie mehrere Cantaten, Symphonieen ꝛc. componirte. Für seine Befähigung als Lehrer zeugen am lautesten die begeisterte Anhänglichkeit, welche ihm seine Schüler zollen, und die glücklichen Resultate, die er bei der von Allen geistig wohl am meisten Befähigten, bei der Künstlerin, deren Namen die Ueberschrift dieses Abschnittes bildet, erzielt hat.

Schon nach kurzer Zeit hatte sie Hahn so weit gefördert, daß sie es unternehmen konnte, sich in öffentlichen Concerten zu Berlin hören zu lassen, wie sie denn unter Anderem bald darauf die Altpartie in Mozart's „Requiem" im Concertsaale des k. Schauspielhauses sang, wobei der k. Domchor und die treffliche Sopranistin Frau Dr. Koester, geb. Schlegel, mitwirkten. Mit dem angestrengtesten Fleiße ging es nun auch an das Studium der ersten vollständigen Rollen, wie an den Orsino in „Lucrezia Borgia," Romeo in „Capuletti und Montecchi" und selbst schon an die Fides im „Propheten." Bei dieser letzten großen Partie wollte ihr der Muth entschwinden, und ihr Lehrer rieth ihr, Johanna Wagner, die zu den grandiosesten Interpretinnen derselben gehört, zu sehen. Der Eindruck, den solche erste Bekanntschaft mit dem gewaltigen Talente der genialen Künstlerin auf die junge Anfängerin machte, war ein tiefergreifender, allein doch zugleich ein sehr gemischter. Neben die höchste Bewunderung stellte sich das trostloseste Verzagen, es nie auch nur zu einer halbwegs ähnlichen Wirkung auf der Bühne bringen zu können. Als nun aber nach und nach eigene, selbstschöpferische Ideen in ihr aufgingen, gelangte sie nach dieser ersten Erfahrung immer mehr zu dem Grundsatze, große Künstlerinnen niemals vorher in den Partieen zu sehen, die sie selbst zu studiren hatte, weil sie fühlte, daß sie durch Nachahmung Nichts zu erreichen vermochte, und daß der überwältigende Eindruck solcher gewissermaßen monumentalen Leistungen ihre eigene Originalität unterdrückte. Dieser Zug in dem Charakter des damals kaum erst siebzehnjährigen Mädchens erscheint keineswegs bedeutungslos; er hat für alle einsichtsvollen Beurtheiler ein Wink sein müssen, daß hier ein ursprüngliches Talent schlummere, welches in der Gestaltung dramatischer Charaktere seinen eigenen Weg zu gehen berufen sei. Nur das technische Handwerkszeug sollen sich begabte Naturen durch die Schule der Nachahmung aneignen; die Kunst, Menschen darzustellen, läßt sich durch keine Vorbilder erlernen; entweder hat die Natur den hierzu begeisternden Funken in unsere Brust gelegt, und dann *wird* derselbe durch eigene Inspiration allmählich zur Flamme

aufschlagen, welche die Zuschauer mit sich fortreißt, oder er ist uns versagt, und dann werden wir durch alles auch noch so fleißige und getreue Imitiren selbstschöpferischer Genies ihnen doch nur immer absehen, wie „sie sich räuspern und spucken," aber niemals Das erfassen, was den wirklichen Kern ihrer großartigen Wirkungen ausmacht. In der That hat Fräulein Günther auch erst später und lange nach jenem ersten Eindrucke der Wagner'schen Fides diese Aufgabe ehrenvoll zu bemeistern gelernt.

Im Frühling des Jahres 1852 erhielt sie durch Herrn Bock die Aufforderung, bei Gelegenheit des in Liegnitz gefeierten ersten schlesischen Musik- und Gesangfestes die Altpartie im „Elias" zu singen. Dieser Ausflug wurde die Veranlassung zu mehreren anderen, in schlesischen Städten gegebenen Concerten und zu ihrem ersten theatralischen Versuch als „Orsino" und „Romeo" unter dem Schauspieldirektor Keller in Neisse. Nach Berlin zurückgekehrt, unterzeichnete sie noch in demselben Jahre ihren ersten Contract mit dem Theaterdirektor Genée in Danzig, woselbst sie, wie auch in Marienwerder, Bromberg und Elbing, bis zum Frühjahre 1853 alle möglichen kleinen Altpartieen sang und auch in Concerten fleißig auftrat.

Nach Ablauf dieses Contractes wurde sie in Cöln engagirt und sang hier unter Anderem die Rosine im „Barbier von Sevilla" und sogar die Elisabeth im „Tannhäuser" mit Beifall, ging auch im Frühjahr 1855 nach Antwerpen und Gent, wohin die Cölner Oper zu einem fast achtwöchentlichen Gastspiele eingeladen war. Ihre glühendsten Wünsche richteten sich nun auf Paris, um dort ihre Ausbildung zu vollenden; allein eine schon um die Weihnachtszeit des vergangenen Jahres erhaltene, sehr günstige dreijährige Contractsofferte aus Prag und die Rücksicht auf augenblicklich mangelnde Mittel fügten es, daß sie, statt westwärts, im Mai der böhmischen Hauptstadt zueilte. Hier anfänglich wenig beschäftigt, gelang es ihr allmählich, namentlich auch in komischen Partieen, wie z. B. als Frau Bertrand in „Maurer und Schlosser," sich die Gunst des Publikums in vollem Maße zu erwerben. Nach Ablauf ihres Prager Con-

tracts, im Mai 1858, gaſtirte ſie zum erſten Male am Berliner Hoftheater als Azucena in Verdi's „Troubadour," Eliſabeth im „Tannhäuſer" und Frau Bertrand, ſowie bald darauf, im Auguſt, abermals als Roſine, Eliſabeth und Fides mit gutem Erfolge. Inzwiſchen auch in Hamburg als Azucena, Fides, Elvira im „Don Juan," Roſine im „Barbier," Nancy in v. Flotow's „Martha," ſowie als Romeo, und dann in Breslau gaſtirend, ſchloß ſie in letzterer Stadt vorläufig einen mit dem 1. September 1858 beginnenden einjährigen Contract ab, der im folgenden Jahre prolongirt wurde. Daß man ſie an der dortigen Bühne zu feſſeln und ihre intenſive Begabung ſofort richtig zu würdigen verſtanden hat, bürgt mehr als manches andere für den neuen Geiſt, welcher ſeit dem vor zwei Jahren ſtattgefundenen Directionswechſel in dieſes längere Zeit ſchon herabgekommene Kunſtinſtitut eingezogen iſt. Vormals fühlten ſich — wir haben dieſe Zuſtände ſelbſt noch miterlebt — alle gebildeteren Theile des Publikums von einer Anſtalt, die nur noch den gemeinſten Kaſſenzwecken auf ganz verkehrtem Wege zu dienen, höhere Ziele aber gar nicht mehr zu verfolgen ſchien, im eigentlichſten Sinne des Wortes zurückgeſtoßen, während man jetzt an derſelben doch wenigſtens wieder ein augenſcheinliches Streben gewahrt, ſowohl durch die Sorge für ein gediegeneres Repertoire, als durch unabläſſige Bemühungen, beſſere Kräfte für die Darſtellung zu gewinnen, auch einem edleren Geſchmacke Genüge zu leiſten. Nicht viele Provinzialbühnen dürften es zur Zeit von ſich rühmen können, daß Leſſing, Goethe, Schiller, Shakeſpeare, Kleiſt, Mozart, Beethoven, Weber und Cherubini ununterbrochen auf ihrem Repertoire ſtehen, und daß doch zugleich auch der neueren Production, oft ſogar durch das Wagniß einer, allen übrigen Bühnen voraneilenden, erſten Aufführung billige Rechnung getragen wird. Läuft dabei freilich manchmal auch ein ſchlechtes Ragoût aus der Berliner Witzküche oder aus der franzöſiſchen Pfefferbüchſe mit unter, ſo wiſſen doch die nichtsdeſtoweniger fortlaufenden redlichen Anſtrengungen auf dem höheren Kunſtgebiete, wenngleich das Reſultat derſelben nicht immer ein vollkommenes iſt, für dergleichen Connivenzen an die Neigungen

des großen Haufens immer bald wieder zu entschädigen. Im Schauspiel hat sich nach und nach ein ganz beachtenswerthes Ensemble gebildet (wir nennen nur die Damen Weiß, Claus, Baudius [eine aus guter Schule hervorgegangene Anfängerin], Götz [von der wir die wahrlich nicht leichte Rolle der Bertha im „Fiesko" sogar mit überraschender Naturwahrheit haben spielen sehen] und Köhler [letztere im Fache der komischen Alten sehr verdienstlich], sowie die Herren v. Ernest und Baillant als Helden und Liebhaber, Weilenbeck, Hüvart und Zademack als Charakterdarsteller, Meyer, Weiß und Echten für das chargirte Fach). Die Oper aber besitzt an Herrn Rieger einen von der Natur selten reich begabten und ausnehmend verwendbaren Baryton isten, der überdies in der neuesten Zeit im feineren Gesangsvortrage noch sehr erfreuliche Fortschritte gemacht hat, während Herr Prawit als tiefer Baß, obwohl Veteran, wie der Berliner Zschiesche, immer noch für das unbestreitbare Uebergewicht der „alten Garde" vor dem liederlichen jungen Nachwuchs ganz wacker in die Schranken tritt, und Herr Meinhold als Tenorbuffo meist höchst ergötzlich wirkt und alle seine Rollen mit einem sehr richtigen musikalischen Verständniß durchführt. Sogar an einem ganz tüchtigen Balletmeister, Herrn Pohl, fehlt es nicht, und die Verdienste des altbewährten Orchesterdirigenten, Herrn Seidelmann, erfreuen sich allgemeiner Anerkennung. Einige Fächer sehen der Wiederbesetzung entgegen[1]), die bisher allerdings in nicht durchaus genügenden Händen waren, obgleich der Gagenetat des Theaters unter allen deutschen Bühnen zweiten Ranges wohl der höchste ist. Am meisten zu bedauern bleibt es, daß das Personal, wie dies in unserer veränderungssüchtigen Zeit das Mißgeschick fast sämmtlicher Theater ist, allzuhäufig wechselt, so daß schon deshalb ein

[1]) Frau v. Laßlo-Doria, die bisherige erste Sopransängerin, im italienischen Opern-Repertoire wohl bewandert und mit großer Stimme begabt, verläßt die Breslauer Bühne so eben. Frl. Remond, eine sehr verwendbare Sopranistin, die namentlich die „Pamina" zu ihren wirklich sehr anerkennenswerthen Partieen zählt, soll ihr, wie es heißt, binnen Kurzem folgen, wie nicht minder auch der Heldentenor Hr. Liebert.

tüchtiges Zusammenspiel schwer zu ermöglichen ist, und daß es kaum mehr gelingen will, für alle ersten Fächer der Oper und des Schauspiels über die Mittelmäßigkeit hinausragende Talente zu gewinnen. Als einziges Auskunftsmittel wissen wir hier blos eine weise Selbstbeschränkung zu empfehlen, die freilich beim großen Haufen, der stets das „Maul recht voll verlangt," nur selten auf Anerkennung rechnen darf. Wenn man nicht Alles gut haben kann, so verzichte man lieber auf Einiges ganz, denn viele Mediocritäten wiegen ein paar tüchtige Kräfte noch immer lange nicht auf. So halten wir es z. B. für ungleich wichtiger, daß eine Bühne zweiten Ranges eine respectable Heldendarstellerin für das classische Drama und einen wenigstens einigermaßen genügenden ersten Tenoristen, wie es etwa Herr Reer in Coburg, oder mit geringerer Kunstreife, aber vortrefflichen Mitteln Herr Wachtel zu Cassel ist, besitze, als daß sie auch nur einige tausend Thaler für ein Ballet ausgebe, das doch immer blos den ganz oberflächlichen Theatergästen als ein Reizmittel erscheinen kann, dem wahren poetischen Werth der Bühne aber schlechterdings nur Abbruch thut. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir es nicht unterlassen, insbesondere auch noch auf die für Alle, welche den Theaterproben je zuweilen mit einiger Aufmerksamkeit beizuwohnen Gelegenheit gehabt haben, unzweifelhaften Verdienste des Direktors Schwemer hinzuweisen. Wenn ihm auch in dem Comité des Theater-Pachtvereins Männer zur Seite stehen, die, indem sie die materielle Sicherheit des Unternehmens garantiren, dem technischen Dirigenten einen unschätzbaren Vortheil gewähren, und deren statutenmäßig fest geregelte Stellung zur artistischen Leitung fast jede Möglichkeit eines schädlichen Einflusses auf die künstlerischen Arrangements ausschließt, so ruht nichtsdestoweniger doch auf den Schultern des Herrn Schwemer eine Last[1]), deren ganzen Umfang man kennen muß, um

[1]) Nur in der Verwaltung gewährt ihm die Mitwirkung der übrigen Comité-Mitglieder eine nennenswerthe Erleichterung, wie denn namentlich die bedeutenden theaterstatistischen Kenntnisse des Herrn Richard Kießling, der einen großen Theil der dramaturgischen Geschäfte versieht, anerkannt zu werden verdienen.

die gegenwärtigen Leistungen des Instituts nur einigermaßen gerecht zu würdigen. Bei den bekanntlich überall von Jahr zu Jahr steigenden Ansprüchen des ausübenden Personals ist derselbe alle disponiblen Mittel auf das letztere zu verwenden genöthigt und leidet in Folge dessen offenbaren Mangel an Persönlichkeiten, die doch jeder Bühne in ganz gleicher Weise unentbehrlich sind, d. i. an fähigen Regisseurs, an Maschinisten, Dekorationsmalern u. s. f., aus dem einfachen Grunde, weil er sie eben nicht bezahlen kann. So muß Herr Schwemer denn neben den sehr umfangreichen Direktionsgeschäften bei jeder einigermaßen wichtigen Inscenirung auch noch als Regisseur fungiren. Daß er dieses letztere Amt, Dank den bei seiner früheren Beschäftigung als Sänger und Schauspieler gemachten vielfachen Erfahrungen, sowohl in der Oper als im recitirenden Drama erfolgreich zu verwalten versteht, haben die Vorstellungen von Wallensteins Lager und Wallensteins Tod, Wilhelm Tell, Cabale und Liebe, Sommernachtstraum, Wie es euch gefällt, Käthchen von Heilbronn, Rienzi, Macbeth (von Taubert), Dinorah u. s. f. hinreichend dargethan. Während der Direktor bei andern großen Bühnen für die Ausführung seiner künstlerischen Absichten auf die mannichfaltigste Unterstützung durch ein zahlreiches technisches Dienstpersonal rechnen darf, muß derselbe hier bei beschränkteren Mitteln fast Alles allein thun, sich um jedes Detail bekümmern und seine ganze Erfindungsgabe anstrengen, um namentlich auch das vorhandene spärliche Dekorationsmaterial durch thunlichst geschmackvolle Verwendung in stets veränderter Form bestmöglichst auszunutzen. Die Costüms lassen kaum je etwas Wesentliches zu wünschen übrig, wohl aber die scenische Ausstattung, der man oft ebenso sehr den guten Willen, als den Mangel an ausreichenden Fonds ansieht. Dagegen haben sich Chor und Orchester, welche Herr Schwemer beim Antritt seiner Direktion als Folge früherer überaus schlechter Bezahlung fast in den letzten Zügen der Auflösung liegend vorfand, entschieden ebenso gehoben wie die Leistungen des darstellenden Personals, und wenn für die Fähigkeiten des Herrn Schwemer, die Regie einer größeren Bühne zu führen, auch

sonst Nichts spräche, so müßte man doch schon in dem Umstand allein, daß seit dem September 1859 bis jetzt Don Juan, Zauberflöte, Titus, Figaro's Hochzeit, Fidelio, Wasserträger, Joconde, reisende Operisten, Oberon, Freischütz, Adolph von Nassau, Templer und Jüdin, Hans Heiling, die Räuber, Fiesko, Cabale und Liebe, Wallensteins Lager und Tod, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Tell, Faust, Götz, Egmont, Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Viel Lärm um Nichts, der Kaufmann von Venedig, Minna von Barnhelm, Käthchen von Heilbronn, Grillparzer's hochpoetische Sappho ꝛc. verhältnißmäßig nicht schlecht zur Aufführung gekommen sind, und jetzt überdies auch Gluck's Orpheus mit Frl. Günther in der Titelrolle noch studirt wird, ein genügendes Motiv finden, die außerordentliche Rührigkeit des Direktors unter den gedachten schwierigen Umständen dankbar anzuerkennen. Wenigstens sind wir allezeit gern bereit, einer blinden und unverständigen Tadelsucht gegenüber, die sich oft gerade dann am meisten aufbläht, wo sie am wenigsten acceptable Mittel für's Bessermachen anzugeben weiß, zweierlei Verdienste des gegenwärtigen Direktors als unleugbar zu vertreten, nämlich erstens die Festigkeit seines Charakters und zweitens seine rastlose Thätigkeit, womit es ihm denn auch in der That gelungen ist, in verhältnißmäßig kurzer Zeit aus einer ganz erbärmlichen Bühne eine in vieler Beziehung respektable herzustellen, der, soviel uns bekannt, die gebildeteren Mitglieder sämmtlich ihre Kräfte mit Freuden widmen, und an der ausgezeichnete auswärtige Talente gern gastiren. Ob Herr Schwemer in allen Fällen immer die unter den gegebenen Möglichkeiten glücklichsten Engagements getroffen hat, entzieht sich unserer Beurtheilung[1]); auch wir wünschten lebhaft, manches

[1]) Wenn es wahr ist, daß die äußerst strebsame, feingebildete und jedenfalls für höhere Flüge bestimmte Ungarin, Frau Lilla von Bulyovszky, die noch immer ohne alles Engagement in Deutschland herumreist und deshalb nicht zu einem ruhigen, stätigen, von dem Segen eines längeren Zusammenspiels mit denselben Kunstgenossen getragenen Studium gelangen kann, ohne erhebliche Opfer für die hiesige Bühne zu gewinnen gewesen wäre, so würden wir freilich ein solches Engagement dem

Fach anders und besser besetzt zu sehen, allein wir wissen auch, daß es nicht immer der Direktor ist, den die Schuld trifft, wenn er sich mit Mittelmäßigkeiten behelfen muß. —

An dieser Bühne nun ist es, wo wir Frl. Günther in fast allen ihren bedeutenderen Partieen zu hören Gelegenheit gehabt haben, und wo sie zu den schon genannten und der gleichfalls früher bereits gesungenen Ortrud im „Lohengrin" und der Claudia in „Doktor und Apotheker" auch noch die Eglantine in Weber's „Euryanthe," Brunhild in Dorn's „Nibelungen," die Oberpriesterin in Spontini's „Vestalin," den Adriano Colonna in Wagner's „Rienzi," die Aebtissin Adelheid in Marschner's „Adolph von Nassau," die Sinaide in Rossini's „Moses," vor Allen aber die Lady Macbeth in Taubert's „Macbeth," die Leonore im „Fidelio" und den Sextus im „Titus" ihrem Repertoire hinzufügte, vieler kleineren Rollen nicht zu gedenken.

Wer es weiß, was es heißen will, an einer Provinzialbühne, wo so Vieles überhudelt werden muß, nur um das Tischchen allabendlich auch glücklich mit immer neuen Leckerbissen für ein unersättliches Publikum gedeckt zu haben, niemals mit einer unfertigen Leistung vor die Lampen zu treten, der hält den richtigen Maßstab für die Beurtheilung des Fräulein Günther in der Hand. Nach Allem, was wir von ihr sahen, müssen wir sie zu edlen Repräsentationsrollen, sowie bei der Beweglichkeit ihres Geistes und ihrem großen Talent für den Vortrag des parlando und des gesprochenen Dialogs auch zu dem direkten Gegensatz derselben, den chargirten Partieen, für am meisten befähigt erklären, während sie im Fache der eigentlichen Heldin-

---

kürzlich mit einem Frl. Berg für das Fach der jugendlich tragischen Heldinnen abgeschlossenen vorgezogen haben, da man mit dem durchaus sympathischen Naturell und der ernsten Kunstrichtung der Frau v. Bulyovszky selbst bei einem frivolen Publikum das classische Drama wieder zu Ehren zu bringen vermag, wozu das Talent des Fräulein Berg wohl nicht ausreicht. Daß Frau v. Bulyovszky zur Zeit nur über 11 oder 12 deutsche Rollen disponirt, hätte uns nicht abgeschreckt; um so öfter hätten wir Grillparzer's Sappho, Maria Stuart, Emilia Galotti, Egmont und Romeo und Julie zu sehen bekommen können.

nen zwar immer Intereſſantes und Feindurchdachtes, doch blos ſoweit Ausgezeichnetes leiſtet, als daſſelbe mit den Mitteln eines Mezzoſopran bewältigt werden kann, deſſen Skala, auf dem tiefen As kräftig anhebend, namentlich vom c bis fis der erſten Discantoctave ausnehmend wohlklingend, dann aber im dritten Tetrachord durch eine Reihe im Piano bei eigenthümlicher Violenfärbung ſympathiſch wirkender, doch für das Forte nicht ganz ausreichender Mitteltöne hindurchgehend und erſt, etwa beim c der zweiten Discantoctave, ein breiteres Volumen wieder entfaltend, mit wohlgebildetem Falſett zur Noth ſogar das zweigeſtrichene c zwar ohne glänzende Fülle, allein ebenſo auch ohne alle Schärfe erreicht. Die hohen Sopranrollen (Donna Anna, Agathe, Euryanthe, Rezia, Norma ꝛc.) ſind daher vom Repertoire der Künſtlerin ausgeſchloſſen, und ebenſo erſcheint auch das zierlich neckiſche Reich einer Henriette Sontag, ſchon wegen ihrer ungewöhnlich großen, ja majeſtätiſchen Figur, ſowie mit Rückſicht auf eine gewiſſe, wohl zum Theil von der langen Gewöhnung an den Cothurn herrührende gravitätiſche Manier in der Ausführung des Paſſagenwerks, ihrem Naturell weniger zuſagend. Für ihre beſten Rollen halten wir dermalen die Sinaide im „Moſes," Claudia in „Doktor und Apotheker," Aebtiſſin im „Adolph von Naſſau," Adriano im „Rienzi," Sextus im „Titus" und Lady Macbeth im „Macbeth." Daß ſie damit, ſelbſt auf den größten Hofbühnen vor dem verwöhnteſten Publikum, durchzuſchlagen im Stande ſei, glauben wir verbürgen zu können. Dann folgen, kaum tiefer ſtehend, neben den beiden anderen Wagner'ſchen Partieen, Eliſabeth und Ortrud, die übrigen Rollen aus dem claſſiſchen Repertoire; die Elvira z. B. iſt in Berlin ſeit langer Zeit nicht ſo wohldurchdacht und in die Enſembles ſo bedeutſam eingreifend geſungen worden, als dies von Frl. Günther geſchieht, und auch ihr Fidelio enthält viele Züge von der intenſivſten Wirkung, wenn ſchon ihr Organ bei all ſeiner durch tüchtige Schule gewonnenen Rundung des unmittelbar mit ſich fortreißenden Schmelzes einer Malibran, Sontag, Bürde-Ney und Artot, oder gar der ehernen Gewalt einer Catalani, Milder-Haupt-

mann und Nannette Schechner entbehrt. Auch mit dem von Jenny Lind ist es nicht zu vergleichen, denn der um diese Stimme lagernde Flor trägt einen so ganz eigenthümlichen Charakter an sich, mit dessen seelenhaftem Zauber früher wenigstens Nichts zu rivalisiren im Stande war. Frl. Günther hat durchaus keine schwache Stimme; ihre Töne vibriren vielmehr, mit einziger Ausnahme der beiden am wenigsten ausgeglichenen Registerübergänge auf dem g und as der ersten und auf dem f und fis der zweiten Discantoctave, sehr stark und sind großer Anspannung fähig; überdies erscheint die Nebeldecke, welche zuweilen vorzugsweise auf ihrem zweiten Mittelregister und auch auf den Falsett-Tönen lagert, lange nicht so handgreiflich, als dies bei der schwedischen Gesangskönigin der Fall ist; was aber den Glanz und die Fülle ihres Organs in der That beeinträchtigt, das ist Folge einer Deutschland eigenthümlichen, zu dunklen Tonbildung, in der viele Sänger, und namentlich Altistinnen, irrthümlicher Weise die Noblesse des Tones suchen, die doch nur im vollen Herausarbeiten seines wirklich metallischen Kernes und jenes offenen silberhellen Klanges ruht, der selbst ganz kleinen Stimmen eine sichere Wirkung in die Ferne garantirt[1]). Mit das hervorragendste Beispiel bot in dieser Beziehung Luisa Persiani dar, des großen Tachinardi vorzüglichste Schülerin[2]) und Tochter; sie hat mit ihrem freilich selten wohllautenden Zwirnsfadenstimmchen die ungeheuersten Theater, wie die Scala in Mailand, San Carlo in

[1]) Außerordentlich interessant war uns in dieser Beziehung das jüngst auf der Breslauer Bühne stattgefundene Gastspiel der Frau Jauner-Krall vom k. Hoftheater zu Dresden. Diese in der munteren Spieloper sehr beachtenswerthe Künstlerin besitzt eigentlich gar keine Brusttöne und entfaltet nur in den beiden Falsett-Registern wirkliche Stimmkraft; allein ihre Tonbildung ist so ausgezeichnet, die Oeffnung ihres Mundes beim Singen so wahrhaft ideal, daß sie dadurch allein schon alle Kenner entzücken müßte, selbst wenn ihrem Organ der frische lyrische Zauber weniger eigen wäre, mit dem sie namentlich auch im Liede die gerechtesten Erfolge erringt.

[2]) Auch der berühmte Florentiner Maëstro Romani hat sich um die Ausbildung der Sga. Persiani große Verdienste erworben.

Neapel und Her Majesty's Theatre in London selbst in tragisch leidenschaftlichen Partieen zum Entzücken aller Zuhörer vollständig und ohne alle Anstrengung ausgefüllt. Naturkraft ist zwar immer die erste und beste Empfehlung für eine dramatische Sängerin, und kommt dazu noch die richtige ästhetische und technische Ausbildung, so müssen solchen Stimmen die höchsten Triumphe spielend in den Schooß fallen; allein nur allzuhäufig erstickt ein vollkommener Körper den Geist, und wir finden es daher gar nicht selten, daß die mittelmäßigen Organe es durch die Gewalt des Willens und der seelischen Inspiration zu höheren Wirkungen bringen, als die sogenannten Prachtstimmen. Nun denn — was die redlichste Anstrengung, eine seltene Elastizität des Geistes und ein wahres Aufgehen in der erwählten Kunst, bei nicht außerordentlicher Stimmbegabung und unter der Entbehrung der letzten Weihen italienischer Gesangsvirtuosität, wie sie nur Paris, London und allenfalls Italien selbst noch lehren, zu erreichen vermögen: das leistet unsere Sängerin vollauf, und zwar mit einer künstlerischen Sicherheit, einem feinen Taktgefühl und einem bis in die Geheimnisse der Toilettenwahl unfehlbaren Geschmack, die allemal wohlthun, wo man ihnen auf der Bühne begegnet, zumal wenn sie, wie hier, von einer schönen schlanken Gestalt und einer einnehmenden Gesichtsbildung[1]), vor Allem aber von einer Seele unterstützt werden, die sich niemals verleugnet und stets auf irgend eine Weise fesselnd und gewinnend offenbart. Als ein harmonisches Ganzes versetzt jede ihrer Rollen das Publikum sofort in eine besondere Stimmung, und da überhaupt nur derjenige Darsteller unbedingt immer fesselt, der bestimmte Eindrücke hervorzubringen weiß, so kann es nicht befremden, daß auch der weniger urtheilsfähige Zuschauer sich von dem Spiele des Frl. Günther, als von einem Dinge, hinter dem doch Etwas stecken müsse, unwill-

[1]) Die Mimik der Künstlerin wird indessen von ihrer Gestikulation übertroffen, die — namentlich in dem wirklich ausnehmend ausdrucksvollen Händespiel — weit beredter spricht, als das nur in beschränkterem Maße modulationsfähige Antlitz, welches in Momenten der plastischen Ruhe und Sammlung am vortheilhaftesten wirkt.

kürlich angezogen fühlt. Wohl gelingt ihr der Ausdruck inniger und zarter Gefühle besser, als die Schilderung großer, gewaltsam hervorbrechender Leidenschaft; denn das Festhalten eines schönen Maßes kennzeichnet alle ihre Darstellungen, und die dämonische Macht einer Schroeder-Devrient liegt ihrem ganzen Wesen so fern als irgend möglich; dafür singt ihr aber auch heutzutage kaum eine Andere die lyrische Schlußstelle des zweiten Actes im „Macbeth:"

„Die Ruhe, die die Glieder badet,
Senkt auf die Seele Vergessenheit!"

oder die rührenden Klänge des letzten Duetts zwischen Azucena und Manrico im „Troubadour:"

„In unsre Heimath kehren wir wieder!"

mit gleicher Wirkung nach, und selbst die herzerschütternden Worte, womit sich Leonore in die Arme des geretteten Gatten stürzt:

„Nichts, nichts, nichts, o mein Florestan!"

wird man nur selten ebenso ergreifend sprechen hören, während es zugleich fast unmöglich ist, die hinreißende Cantilene des Sostenuto assai im letzten Finale des „Fidelio:"

„O Gott, o welch' ein Augenblick!"

mit noch seelenhafterem Tone vorzutragen.

In diesen Ergüssen ist nichts Montirtes und Erkünsteltes; es sind Offenbarungen nicht des urkräftigen Genies, aber aus den Tiefen eines rein gestimmten und begeisterten Herzens, von denen wir selbst Feinschmecker aus der blasirten Welt des Pariser Effektpfeffers unwillkürlich bewegt sahen, und die unser eigenes, wahrlich nicht allzuleicht zu befriedigendes Ohr stets gläubig hat hinnehmen müssen, während es sich von allen nur in's Geschlecht der Spieldosen gehörigen Gesangsvirtuosinnen der Neuzeit niemals bestricken lassen wollte.

Das eigentlich italienische Repertoire aber, wobei es wesentlich darauf ankommt, auch die musikalisch unbedeutendste Phrase mit der allerfeinsten Politur vorzutragen und darüber noch den ganzen sinnlichen Schmelz der hauptsächlich aus einer vollendeten Tonbildung herauswachsenden „anima" (d. h. hier abwech-

selnd — Leidenschaft und Grazie) zu gießen: das können freilich Sängerinnen von der Richtung und Ausbildung des Fräulein Günther, wenn man den höchsten Maßstab der Kritik anlegt, wie sie in London und Paris geübt wird, immer blos ausnahmsweise zu betreten wagen, weil ihnen dazu meist das richtige Verständniß des südlichen Naturells abgeht, welches man sich als Deutscher nur durch langes Leben in Italien und durch eine besonders feine Beobachtungsgabe anzueignen vermag. Wir fassen solche Partieen meist viel zu pedantisch und, ich möchte sagen, mit zu derben, unelastischen Nerven an, wie denn selbst die mächtige Johanna Wagner als Tancred unter den Italienern in London nicht reüssiren konnte und in der That auch, z. B. mit der Grisi verglichen, nur eine mäßige Lucrezia Borgia ist[1]). So sehr, und wir dürfen sogar sagen, so vollkommen uns die mütterliche Sinaide des Frl. Günther befriedigt, bei deren Darstellung es eben nur allgemeine, nicht spezifisch nationale Empfindungen zu schildern gilt, so wenig dürfte sie doch als Romeo, Tancred, Arsace und Lucrezia, in welchen Partieen wir sie übrigens noch nicht gesehen haben, die höher stehenden italienischen Vorbilder erreichen[2]), trotz alles schönen Portaments, welches wir als eine besondere Eigenschaft der Sängerin zu rühmen haben, trotz ihrer richtigen Athemeintheilung, vortrefflichen Declamation, solide gebildeten und immer sauberen Coloratur, einem zwischen allen Tönen sicher aber nicht leicht

---

[1]) Chorley sagte von ihrem Vortrag italienischer Passagen: „she dashes at what is to be done, but she does not really do it.“ Allein wie viele vollendete deutsche Sängerinnen hat es denn überhaupt gegeben? Auch die Schröder-Devrient konnte nicht dafür gelten; war sie doch z. B. außer Stande, das „r“ richtig auszusprechen!

[2]) Wenn wir ihr nichtsdestoweniger gerade diese Rollen öfters zum besonderen Studium empfohlen haben, so geschah dies nur aus der Ueberzeugung, daß sie für dieselben, besonders auch mit Rücksicht auf ihr ausdrucksvolles Spiel, noch immer sehr viel mehr berufen sei, als (von einigen Koryphäen abgesehen) die meisten ihrer gegenwärtigen Colleginnen auf dem deutschen Theater; hier aber kritisiren wir von einem anderen Standpunkte aus, und auch diesen hat das Talent des Frl. Günther in vieler Beziehung nicht zu scheuen.

anschlagenden Triller, sowie endlich trotz dem hohen Einsatz einer empfindungsreichen, warm und feinfühligen Natur, welche sich, eben weil viel ursprüngliches Talent in sie gelegt, damit zugleich aber auch das quälend sehnsüchtige Bedürfniß nach dessen höchster Ausbildung früh schon fieberhaft in ihr entzündet war, auf echt deutsche Weise nur in Thränen zur Künstlerschaft durchzukämpfen vermocht hat. Diese — dem gleichgültig schaulustigen Opernglase freilich unsichtbaren — Thränen, womit fast jede deutsche Künstlerlaufbahn höheren Fluges so reichlich getränkt erscheint, — diese Thränen eben sind es, die zu einem schöpferischen Gestalten im sonnigen Reiche der Neu-Italiener nicht recht taugen. So viel auch in den Werken des interessant blassen Bellini in Sexten und Terzen, Rouladen und Trillern geweint wird: es ist doch nicht die deutsche, aus der ernstesten Lebensanschauung geflossene Thräne, durch welche eine Norma oder Amina ihre höchste Verklärung empfängt, und nicht von Ungefähr läßt der allermodernste Verdi seine Troubadour-Leonore trillernd singen: „ich lächle unter Thränen," während die Beethoven'sche nur davon weiß, daß es „bitt're, bitt're Thränen kostet." Der Italiener weint stets nur wie ein Kind, bei dem der Sonnenschein schon während des Regens wieder durchbricht, ganz so wie an dem meist blauen Himmel, der sich über Apennin und Mittelmeer wölbt.

So sehr uns nun auch persönlich, als ein mit deutschem Gemüth behaftetes Wesen, jene „Arbeit in Thränen" anheimelt, womit man einem Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und selbst einem Cherubini die höchsten Ehren anzuthun vermag, so erkennen wir doch der italienischen Gesangsschule unbedingt die Palme zu, weil man mit ihr, wie der erste Don Giovanni der Welt, Manuel Garcia, seine Tochter, die Malibran, Rubini und Lablache bewiesen haben, Alles singen kann: die wälsche Leidenschaft und die deutsche Rührung, ja sogar den französischen Leichtsinn und das englische „God save the King," das im Munde der Catalani zum Alles mit sich fortreißenden Feldgeschrei einer ganzen Nation gegen Napoleon den Großen wurde!

Allein — italienische Schule und Technik bei Seite — wir Deutschen haben eine Musik ganz für uns, die uns doch Niemand nachmacht, und die, während in Italien fortwährend ein Modecomponist den andern todtschlägt, alle Wechselfälle des Geschmacks und der Bildung siegreich überdauern wird; und um sie, diese ewige Musik, im Geiste der erhabenen Tondichter wiederzugeben, dazu gehört vor Allem Das, was John William Cole von dem hervorragenden Shakespeare-Darsteller Charles Young gesagt hat, und was wir, mutatis mutandis, auch auf unsere, immer nur nach dem höchsten und reinsten künstlerischen Ausdruck strebende jugendliche Sängerin anwenden können: „Er war fern von allen hohlen Theaterkniffen (stagetrickery), und seine Manier eine unveränderlich geistig gehobene. Seine Züge waren einnehmend und achtunggebietend, seine Stimme von edlem Klang und schön modulirt, seine Unterscheidungskraft ausgezeichnet. Wenn er selten Bewunderung hervorrief, so täuschte er doch niemals die Erwartungen seiner Zuhörer. Was er auch immer that, er that es gut, und kann überhaupt als der sicherste und zuverlässigste Schauspieler bezeichnet werden, der sich jemals an die Darstellung von Hauptrollen wagte. Sowohl im römischen, orientalischen, als modern fashionablen Costüm, — immer befriedigte er das Auge und zog die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich. Es ist oft wiederholt worden, daß Lord Byron Young als die Quintessenz der Mittelmäßigkeit ausgegeben habe. Hat der edle Dichter dies wirklich gethan (auch ein von uns sonst hochgeschätzter, in diesem seinem Urtheile aber ganz allein dastehender Berliner Dichter und Kritiker, J. L. Klein, hat dies von Frl. Günther behauptet), so war seine Aeußerung mehr beißend als gerecht, mehr herabsetzend als wahr. — — Er sang mit einem hübschen Stimmumfang, den er niemals zu forciren unternahm, und mit gutem Geschmack und Vortrag."

Eine Künstlerin, die Geist und Seele, Schule und — Maß genug besitzt, um nie etwas Leichtfertig-Oberflächliches zu bieten und ihren Mitteln stets nur soviel zuzumuthen, als sie im Dienste des Schönen und Wahren zu leisten vermögen, wiegt in unserer

dem naturalistischen Humbug immer selbstzufriedener in die Arme rennenden Zeit wahrlich schwerer, als so manche auf den Wogen der Reclame und des Claqueurbeifalls dahinrauschende Ephemere; und darum hat auch das in bescheidener Stille, mit Aufbietung aller Kräfte an seiner Bildung fortarbeitende Fräulein Adelheid Günther in unserem ausschließlich blos ernsten Kunstbestrebungen gewidmeten Büchlein ein eigenes Kapitel verdient. Möge es sie zu fernerem reichgesegnetem Ausharren auf der rauhen Bahn, die allein zum Ziele führt, aufmuntern! Ernst ist das Leben, dem die „heitere Kunst" als schönste Krone winkt.

XII.

Nadejda Bagdanoff und das moderne Ballet[1]).

„— — in ihrer luft'gen Schöne,
Belebt durch des Orcheſters Töne,
Erſcheint Iſtómina, umringt
Von ihren Nymphen, und ſie ſchwingt
Ueber die Bühne ſich geſchwinde;
Berührt, wie ſie ſich dreht und biegt,
Den Boden kaum, und ſchwebt und fliegt
Gleichwie ein Flaum, entführt vom Winde.
Wie ſie jetzt biegſam ſich bewegt,
Derweil ein Fuß den andern ſchlägt!"

Alexander Puſchkin's Eugen Onägin I. 20.
(Nach der Ueberſetzung von F. Bodenſtedt.)

In einem Werke, das vorzugsweiſe über Theaterangelegenheiten handelt, kann das Ballet unmöglich ganz mit Stillſchweigen übergangen werden. — Der griechiſche Elegiker Simonides von Keos hat den Tanz eine ſtumme Poeſie, die Poeſie einen beredten Tanz genannt. Wir wiſſen nicht, welche Aſpaſia dem alten Weltweiſen dieſe hübſche Idee beibrachte, aber ſoviel will uns noch erinnerlich ſein, daß ſelbſt ein Sokrates es nicht verſchmähte, bei der reizenden Tochter des Axiochos aus Milet Tanzſtunden zu nehmen, und daß dieſelbe es ſchließlich ſogar

[1]) Vergl. Breslauer Zeitung v. 1859, Nr. 467, 471, 483, Illuſtrirte Zeitung v. 1860, Nr. 864, S. 50 und Wiener Recenſionen über Theater und Muſik v. 1859, Nr. 46, S. 738—40.

dahin brachte, durch ihren Sklaven Perikles Attika, den vornehmsten Culturstaat der alten Welt, zu regieren. Hat nun der Tanz, welcher sicher eine der ältesten Künste ist, inzwischen an seiner Bedeutung verloren, und gelingt es etwa heute keiner Aspasia mehr, Sokratesse tanzen zu machen und Staaten zu beherrschen? Allerdings, so gemüthlich, wie die guten Alten und die wenigen Naturvölker, welche die immer weitere Ausbreitung der Pflugschaar, des Schießpulvers und der Druckerschwärze auf unserm Globus noch übrig gelassen hat, stehen wir der lieblichen Terpsichore nicht mehr gegenüber; „wir tanzen" — heißt es in den hinterlassenen Papieren eines lachenden Philosophen — „nicht mehr, weil wir fröhlich sind, sondern bestenfalls vielleicht, um es erst zu werden;" am liebsten aber lassen wir uns etwas vortanzen. Zu bequem, uns selbst im wirbelnden Kreise zu drehen, und zu altklug, es dem Thiere nachzuthun, das da hüpft und springt, so oft ihm wohl wird auf der grünen Wiese und unter den wärmenden Strahlen der Sonne; zu kritisch, das Tanzen zu nehmen, wie es in der Natur begründet liegt, als einen kindlichen Ausdruck der Freude oder gar des Dankes gegen die Gottheit — wo sind die Zeiten hin, da man tanzend seinen Göttern diente?! —, mit einem Wort also, zu blasirt zu einem so naiven Vergnügen, werfen wir uns lieber mit Behaglichkeit in einen Logenfauteuil, lassen unseren matten Blick zu Gunsten des genüsselnden Fleisches durch die Kanonenröhre eines modernen Binocle schießen und schwärmen für — das Ballet, dessen Aktien mit der Abnahme der allgemeinen Tanzlust unter den civilisirten Nationen in umgekehrter Progression gestiegen sind.

Was uns persönlich betrifft, so denken wir über dieses Faktum, wie folgt. Eben weil wir die Gründe zu kennen glauben, auf denen die unzweifelhafte Vorliebe des heutigen Publikums für das Ballet ruht, und weil kein noch so ärmlich ausstaffirter Thespis-Karren mehr bestehen zu können meint, ohne auch sein apartes Balletchen zu besitzen, gerade deshalb haben wir es nie vermocht, uns den Enthusiasten für diesen Zweig der dramatischen Darstellung beizuzählen, und selbst der höhere Blödsinn

im Feenglanz-Costüm von „Flick und Flock," sowie alle die zahllosen Prunkballete an der Seine und Themse, zu Neapel, Mailand und Madrid sind an uns vorübergerauscht, spurlos wie eitel Wind und Seifenblase. Vielleicht hätten wir, dieser traurigen Thatsache gegenüber, allen Grund zu einer herben Selbstkritik und zu dem stillen Vorwurfe der allerverdammungswürdigsten Genußunfähigkeit, wenn uns nicht auf der andern Seite der Gedanke tröstend zur Seite stünde, daß wir die königliche Maria Taglioni, die imposante Fanny Elsler, die liebenswürdige Fanny Cerito und so manche andere prima ballerina aus allen Theilen Europa's mit wahrstem und ungetheiltestem Entzücken bewundert und ihren reizenden Spenden ein ebenso treues Andenken bewahrt haben, als etwa dem Sirenengesange einer Sontag oder Jenny Lind. Fügen wir nun etwa noch hinzu, daß wir weder vom Pepita-Taumel, noch von den flüchtigen Paroxysmen, in welche die abenteuerliche Lola-Montez das „kältere Deutschland" einstmals zu versetzen wußte, uns je mitergriffen gefühlt, so hoffen wir unseren Rechtstitel zu einer Besprechung Dessen, was Terpsichore Schönstes zu leisten vermag, allen Denjenigen gegenüber hinlänglich nachgewiesen zu haben, welche sich vielleicht einbilden möchten, ein unbedingter Verehrer Shakespeare's, Goethe's, Schiller's, Gluck's und Mozart's könne unmöglich mit zu Gericht sitzen, wo es sich um Entrechats, Battements, Pirouetten, pas ronds und tortillés, pliés, élevés und glissés handle.

Gewiß ist der echte Tanz auch auf dem Pindus, Parnaß und Helikon, an den Quellen Hippokrene, Aganippe und Kastalia geboren, wo Apoll mit jener göttlichen Neunzahl, die Mnemosyne dem Zeus gebar, den schönen Künsten und dem heitern Wissen lebte. Wie der Musaget keine der anmuthstrahlenden Pieriden besonders bevorzugte, sondern jede ihm blos Repräsentantin eines Zweiges des in ihm ruhenden Gesammtbegriffs der Kunst war, so müssen auch uns alle Musen gleich lieb sein, und der Tanz einer wahren Künstlerin darf uns eben so hoch stehen, als der Gesang einer Malibran; denn sämmtliche Künste sind Träger einer und derselben Idee; zur Verherrlichung des Schö-

nen, welches ein Theil ist des Guten und Wahren, sind sie geschaffen und gehören deshalb zu den wichtigsten Bildungselementen der Menschheit. Wo aber fängt für den Tanz, der, wie wir sahen, ursprünglich Nichts war, als der naivste Ausdruck der Freude, die Kunst an? Gewiß erst da, wo derselbe aufhört, das Organ, durch welches er sich zunächst manifestirt, die Füße, allein in Betracht zu ziehen. Aesthetisches Tanzen ist nicht blos ein frohsinniges Fortbewegen des Körpers von einem Orte zum andern; zum edeln Schauspiel und Kunstwerke wird es erst durch Darstellung einer schönen Harmonie aller körperlichen Bewegungen, durch ausdrucksvolle Uebergänge von einer Stellung in die andere und dadurch, daß der Tänzer nie vergißt, wie sehr seine Kunst zugleich in das Bereich der mimischen Künste gehört.

Mit diesem Maßstab in der Tasche haben wir die jugendliche Russin, deren Namen über diesem Kapitel glänzt, öfters zu bewundern Gelegenheit gehabt, und gerade weil wir sie vorzugsweise für eine von den wenigen Priesterinnen halten, welche heute noch dafür sorgen, daß die schöne Kunst selbst im Zeitalter des alexandrinischen Verfalls der Welt nicht verloren gehe, weil ihr Tanz in der That jene stumme Poesie ist, von welcher der alte Simonides gesprochen, und die den weisen, kreuzbraven und ursoliden Sokrates zum pas de deux mit Aspasia hingerissen, glaubten wir ihr am Schlusse unseres Buches eine besondere Besprechung angedeihen lassen zu dürfen.

Nadejda Bagdanoff stammt aus Moskau, wo ihr Vater, ein Schüler des berühmten französischen Balletmeisters Didelot, erster Tänzer am großen Hoftheater war. Das „wann" ihrer Geburt verschweigen wir, da wir darüber keine Kunde haben. „Les femmes et les acteurs n'ont pas de jour de naissance; nous sommes jeunes et vieux, selon le rôle que nous représentons," pflegte Talma zu sagen. Im Jahre 1851 brachten sie ihre Eltern nach Paris; dort erregte sie das Interresse der Prinzessin Murat, und nachdem sie zuerst vor einem kleinen, gewählten Zirkel am Hofe des damaligen Prinz-Präsidenten mit großer Anerkennung getanzt hatte,

trat sie bei dem Corps de ballet der großen Oper in die Classe de perfection ein. Ihre Fortschritte waren so bedeutend, daß sie sich schon am 20. October 1851 in dem Ballet: „La Vivandière“ (die Marketenderin) mit dem Gemahl der Cerito, dem geschätzten Tänzer Herrn St. Léon, in einem sehr beifällig aufgenommenen pas de deux produziren durfte und in den nächsten vier Jahren sich zu einer der beliebtesten Solotänzerinnen der großen Oper aufschwang. Namentlich erregte ihre Helena in „Robert dem Teufel“ die allgemeinste Sensation; selbst der schwer zu befriedigende Meyerbeer machte ihr das Compliment, daß sie die Rolle neu geschaffen habe. Jener edle Normannenherzog ist freilich kein übermäßig standhafter Prinz; allein auch uns erschien es nicht mehr als ein Wunder, daß er das Verbrechen des Kirchenraubes mit minderer Bedenklichkeit auf sich lud, wenn solch eine Helena die Künste der Verführung an ihm ausübte. Von solchen Zaubernetzen umstrickt, von so allmählich und deshalb doppelt wirksamer Ausströmung odisch-magnetischen Liebreizes umflossen und untergetaucht in solch ein Meer von Wonneblicken, gelächelten und gefächelten Lockungen, — da hätte sich wohl schließlich auch noch mancher andere unsichere Pilot, neben dem Goethe'schen Tasso, nicht anders zu helfen gewußt, als indem er sich an dem Felsen festklammerte, an dem er scheitern sollte! Diese Helena aber ist ein solcher Fels, trotz alles Queckſilbers in ihren Adern! Wenn sie, eine schlangengleiche Circe, ihre magischen Kreise immer enger und enger um den geängsteten Odysseus im Rosalienkloster zu beschreiben anfängt, wie gut weiß sie es vorher, daß er ihr sicher nicht widerstehen wird! Wie untrüglich ist auf diesem Janusköpfchen, das sich, je nachdem man es von der einen oder von der andern Seite betrachtet, ganz in Liebessehnsucht aufzulösen und zugleich über die arme Fliege im Spinnennetze zu moquiren scheint, durch all' die tausendkünstlerisch um das Opfer geschlungenen aphroditischen Armguirlanden hindurch das stolze Selbstbewußtsein des unfehlbarsten Triumphes zu lesen! Verstehe es nur, Dich in ein Herz hineinzutanzen, und Du drehst es um wie einen Handschuh! Daß uns bei Fräulein Bagdanoff's Helena das

Zwingende, Unabänderlich-Nothwendige, Fatalistische dieser Logik so sonnenklar einleuchtet, das eben ist der Kernpunkt ihrer dramatischen Darstellungskunst; wir kritisiren nicht mehr, wenn wir das Zauberwerk vollbringen sehen, sondern wir glauben ihr, mitverzaubert, ganz und unbedingt.

Mit der Fenella in der „Stummen von Portici" errang sie einen ähnlichen Erfolg, und Jules Janin, der bekannte geistreiche Feuilletonist des Journal des débats, erklärte sich fortan zu den entschiedensten Protektoren ihres Talents. Namentlich rühmte er an ihr, daß sie die große Schule der weltberühmten Maria Taglioni fortsetze und sich von allen sinnlosen Virtuosenstückchen und unästhetischen Körperverrenkungen, woran das moderne Ballet so absonderlich krankt, fern zu halten wisse. 1855 gastirte sie mit außerordentlichem Beifall in Berlin, Warschau und St. Petersburg, wo sie ein neues dauerndes Engagement annahm. Als Gisela debütirend, tanzte sie hier öfters im kleinen Theater des Winterpalais vor dem kaiserlichen Hofe und wirkte bei den Gallavorstellungen, welche die Krönung Alexander's II. in Moskau veranlaßte, als prima ballerina mit. Im Jahre 1857 benutzte sie einen längeren Urlaub zu Gastspielen in Berlin, Hamburg, Hannover und Paris; am letzteren Orte bat man sie, ausnahmsweise mit der Ristori zu gleicher Zeit bei den Italienern aufzutreten, wo sonst nur die Oper, nicht Drama und Ballet, kultivirt wird. Der Erfolg war überall ein so unzweideutiger, daß sie sich entschloß, mit ihrem jüngern Bruder, Nicolai Bagdanoff, der sich inzwischen gleichfalls zu einem recht tüchtigen Tänzer ausgebildet hatte und sie namentlich in allen pas de deux vortrefflich sekundirte, ihre Entlassung vom kaiserlichen Theater in der nordischen Hauptstadt nachzusuchen und die nächsten Jahre ausschließlich zu Kunstreisen durch Europa zu verwenden. Nach einem überaus glänzenden Abschiede zu St. Petersburg gastirte sie 1858 zuerst in Riga, Königsberg, Danzig und Berlin, wo sie als Gisela und Esmeralda den rauschendsten Beifall fand, und von höchster Stelle ihre Wiederkehr für das nächste Jahr angeordnet wurde. Dann besuchte sie Pesth, Wien und Neapel,

welches sie den ganzen Winter von 1858 bis 1859 hindurch fesselte. Sie tanzte auf dem San-Carlo-Theater und entzückte vorzugsweise in dem sechsactigen Rota'schen Ballet: „Monte Cristo." Unter den zahllosen Bouquets, die ihr der süd-italienische Enthusiasmus spendete, flogen ihr oft auch kostbare Spitzen und Korallen zu. Zum Sommer 1859 war sie wieder in Berlin und trat hier in das Repertoire des Balletmeisters Paul Taglioni ein, um als Théa und Sylphide neue Lorbeeren zu erndten. Darauf ging ihre Siegeslaufbahn über Breslau, Warschau und Danzig 1860 nach St. Petersburg zurück, wo sie sich gegenwärtig befindet.

Wie wenig würde ein solcher Triumphzug durch das tricotlustige Europa für uns zu bedeuten haben, wenn es sich bei Fräulein Bagdanoff wirklich nur um eine von jenen gewöhnlichen Tanzvirtuosinnen handelte, wie sie das prunkvolle moderne Ballet zu Dutzenden aufzuweisen hat, — das Ballet, das, wie J. L. Klein sich treffend ausdrückt, „die Beine über die Arme stellt, wo möglich diese selbst zu Beinen springt, die Pas der Physiognomie über den Kopf wachsen läßt und dem Impuls der Natur nicht einmal in der Art zu sterben folgt, indem es, gegen den natürlichen Proceß des Ablebens, nicht zuerst an den untern Extremitäten, sondern von oben nach unten abstirbt!" — Nein, gerade weil Fräulein Bagdanoff in seltener Ausnahme noch ganz etwas Anderes darbietet, als was unser Ballet leider immer mehr anfängt für die Hauptaufgabe zu halten, gerade darum hat sie unsere besondere Aufmerksamkeit erregt, und nur darum empfehlen wir sie vor vielen Andern, die auch recht artige Pfauenräder zu schlagen, in den schmelzenden Adagios des pas de deux (nach Klein's ergötzlicher Bemerkung) ihren Leib auch recht überschwänglich über die blaue Atlasweste des Partners ausschmachten zu lassen verstehen und auch recht viel Camelienbouquets, Brillantbrochen, Diademe und Armbänder zusammentanzen; wir empfehlen sie als eine echte Künstlerin, welche die Grundbedingungen des dramatischen Kunsttanzes über der heute so vorzugsweise nur geforderten Beinbravour noch nicht vergessen hat und sich noch der goldenen Regeln

Johann Georg Noverre's, der das neue Ballet geſchaffen (er lebte von 1727—1810), erinnert: „Si nous voulons rapprocher notre art de la vérité, il faut s'occuper moins des jambes et donner plus d'attention aux bras; laisser là les cabrioles pour l'intérêt des gestes; renoncer aux pas difficiles et faire plus de cas de la physiognomie; ne pas mettre autant de force dans l'exécution, mais lui donner plus de sens; s'écarter sans affectation des strictes règles de l'école, pour suivre l'impulsion de la nature; enfin donner à la danse l'âme et le mouvement qu'elle doit avoir, pour inspirer de l'intérêt[1])." Was aber bietet uns das moderne Ballet? Faſt allerwärts, wo man heutzutage noch Unſummen darauf verſchwendet, wie ſie ſelbſt in der glänzendſten Zeit der großen tragiſchen Pantomimen eines Hilverding, Noverre, Gioja und Salvatore Vigano niemals erhört geweſen ſind, nimmt man immer nur die unglückliche Tendenz für das Aeußerliche, für prachtvolle Koſtüme und Dekorationen, gymnaſtiſch ſtaunenswerthe Luftſprünge, endloſe Pirouetten und andere ähnliche Parforcetouren ſtatt des Beſtrebens wahr, für einen wirklich poetiſchen Inhalt die denkbar ſchönſte und nicht die denkbar luxuriöſeſte Form zu finden. Als natürliche Folge davon vermochten wir denn auch den Leiſtungen in dieſer Kunſtſphäre ſchon ſeit vielen Jahren nur mit ſtets wachſendem Bedauern zuzuſehen, denn daß der eigentliche dramatiſche Kunſttanz über all' den Schleuderpas und dem Zehengetrippel der Neuzeit in immer tiefere Vergeſſenheit gerathen müſſe, wie konnte uns dies irgend verborgen bleiben!? „Wie möchte," ruft Klein mit Recht aus, „ein widerſinniger Tanz ſich mit einer ſinnreichen Pantomime kunſtgerecht vereinigen laſſen!? Eine Pantomime, die das Ballet an's Bein bindet, auf den Strumpf kommen!? Fanny Elsler, die erſte pantomimiſche Tänzerin vor der Juli-Revolution, erſchien nach derſelben, in Beziehung auf Tanz, ſchon als die Zurückgebliebene, weil er bei ihr noch der edle, beſcheidene, mit der geiſtbelebten

[1]) Lettres sur la danse et les ballets, Lyon 1760. 2 Vol. Lettre X.

Zeichensprache harmonische geblieben war, wie vorher, während der Tanzgeschmack inzwischen verwilderte, und auch die Beine rebellirt und ihre Juli-Revolution gehabt hatten. Seitdem ist es noch schlimmer geworden. Oben soll die Pantomime in legitimer Machtvollkommenheit thronen, wenn unten die Füße die Carmagnole tanzen! Das classische Ballet Ludwig's XIV. und XV., das den Convent tanzt, als sans culotte! Eines von Beiden muß den Kürzeren ziehen. Man kann nicht zugleich mit Belial tanzen und mit edlem Geberdenwesen der Terpsichore dienen." —

Schon die Wahl der Stoffe kennzeichnet den Verfall des einstmals selbst mit Shakespeare'schem Geiste erfüllten Ballets auf das Augenscheinlichste. Jene oben genannten großen Balletmeister des vorigen Jahrhunderts wählten Racine's Britannicus, Crébillon's Idomeneo, Voltaire's Alzire und Semiramis, ja selbst Shakespeare's Othello zu den Sujets ihrer großartigen tragischen Pantomimen, wozu selbst Meister, wie Gluck, die Musik zu componiren sich nicht schämten; Vigano erfand eine „Vestalin," „die Titanen" und einen „Alexander in Indien," in dem er durch die Macht der Leidenschaft Alles hinriß. Heute dagegen staunt man schon eine „Satanella" und eine „Banditenbraut" als Non plus ultra's dichterischer Erfindung an und läßt sie sich wo möglich fünfzig Mal in einem Winter vorhüpfen! Was anders vermöchte die geduldige Menschheit zu solchen Schaustücken zu locken, wenn es das Bischen ganz gemeinen Sinnenreizes nicht wäre, dem zu Liebe man schließlich auch noch weit trivialere Vergnügungen ohne Bedenken aufsucht? Vom ästhetisch-dramatischen Standpunkt aus betrachtet, sind aber Ballet und Tanz gewiß nur dann von wirklichem Werthe, sofern sie selbst den in ihrer Natur liegenden unmittelbaren Sinnenreiz, welchen sie ausüben, lediglich als Mittel zu einem höheren, geistigen Zweck, zu einer Offenbarung aus dem Seelenreiche zu benutzen wissen, kurz, wenn sie einen vorzugsweise poetisch-sinnigen Charakter an sich tragen. Wer dachte bei den in der That großartigen pantomimischen Schöpfungen der unvergeß-

lichen Fanny Elsler noch besonders an die immerhin schon colossale technische Virtuosität ihrer Pas, an Entrechats und Pirouetten, oder gar an den noch viel niedriger stehenden Genuß, welchen die schamlose Enthüllung eines schöngerundeten Knies oder einer üppigen Lende den profanen Gourmands gewährt?! Ihr Tanz war ganz Geist und Seele und appellirte deshalb auch nicht an das Fleisch, das heute über Balletkünste fast allein nur noch zu Gericht zu sitzen pflegt. Daß man aber das moderne Ballet vorzugsweise nach dieser sinnlichen Richtung hin dressirt und kultivirt, das ist eine Versündigung an der Kunst, die stets erheben, nie herabziehen soll; das muß also auch gegen die ganze mächtige Phalanx leichtfertiger Andersgläubiger muthvoll als eine wirkliche Verirrung denuncirt werden, weil gerade diese Verirrung nur allzusehr schon mit zur Entwürdigung unseres Theaters beigetragen hat. Fürwahr, es ist keine Prüderie, welche uns diese strengen Worte eingiebt, sondern lediglich der wohlmeinende Wunsch, daß man doch endlich anfangen möge, alle die unreinen Geister von der Bühne zu verbannen, die dem wesentlich geistigen Zweck derselben schnurstracks zuwiderlaufen. Die feinste Kritik über Theater- und Musik-Angelegenheiten findet man, was der mit dem insularen Wesen der Briten meist nur sehr wenig bekannte, einseitig selbstgefällige Continent freilich nicht gern zugiebt, in England, weil ein auf gesunden Naturanschauungen beruhendes Raffinement des ästhetischen Gefühls der „civilisation rustique des Anglais“ (wie sie die Franzosen nennen) nun einmal vorzugsweise eigen ist. Der Engländer, selbst zur Kunstausübung nur in geringem Maße befähigt, weiß doch in seiner Kunstkritik das Wesen vom Schein fast immer vortrefflich zu sondern; er sieht stets auf die Hauptsache und läßt sich durch nichtige Nebendinge lange nicht so leicht blenden, als dies bei uns und in Frankreich nur allzuhäufig der Fall ist. Im Leben Spohr's von Malibran wird mitgetheilt, wie dieses Uebergewicht der englischen Kritik auch von dem gedachten deutschen Meister anerkannt werden mußte, und so hat denn auch uns das Urtheil eines weitgereisten und tiefgebildeten

Engländers, der einst neben uns den Produktionen des heutigen Berliner Ballets zuschaute, zu einer Zeit, da wir selbst über diese uns sonst so fern liegende Kunstsphäre nur noch wenig nachgedacht hatten, außerordentlich imponirt. „There is no meaning, nor feeling in this sort of dancing" — das war der frostige Ausspruch dieses insularen Kritikers inmitten des ungeheuersten Applauses, den die wahrhaft staunenswerthen Körperverdrehungen, Tigersätze und Aalwindungen eines dortigen Tanzvirtuosen ersten Ranges fanden. Und hatte unser Engländer etwa Unrecht? Was sind doch alle solche Hexensprünge schließlich gegen die noch viel fabelhafteren Contorsionen und Déboîtements der indischen Jongleure und Akrobaten, was all das stramme Exerciren unserer corps de ballet gegen das individuelle Leben eines wahrhaft seelenvollen Tanzes, gegen die Kunst der anmuthigen Bewegung und schönen Plastik, wie die Attribute der echten und unverfälschten Muse Terpsichore heißen, gegen die Hochblüthe der pantomimischen Orchestik, die ganz nur Grazie, Decenz und Poesie ist?! —

Nun denn — mitten in unserm Abscheu vor so viel exquisiter Trivialität und lüsternem Cancanismus fühlten wir uns von der Erscheinung des Fräulein Bagdanoff eigenthümlich getroffen. Wohl wandelt ihre Kunst nicht auf dem heroischen Cothurn einer Maria Taglioni oder Fanny Elsler, allein sie ist darum doch in der That nicht minder, mit Schiller zu reden, „des Wohllauts mächtige Gottheit,"

„Die der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt."

Wohl geht auch Frl. Bagdanoff, in diesem Sinne eine ganz moderne Persönlichkeit, bis an den äußersten Markstein des Aesthetisch-Möglichen, allein in ihrer kecken Grazie vereinigen sich doch alle scheinbar dissonirenden Töne und nicht zu vermittelnden Extreme zum schönsten Accord. Sie ist keine schüchterne Prüde, welche Nichts wagt, weil sie stets Alles zu verlieren fürchtet, — sie darf Alles wagen, weil sie in ihrer genialen Sicherheit die Furcht vor dem Verlieren gar nicht kennt. Mag auch der zierliche

Bau ihrer beweglichen Welt in dem oft wilden Gewirr phantastischer Schöpfungen hundert Mal zusammenzustürzen drohen; sie ist Meisterin genug, uns zu beweisen, daß ein stilles Gesetz das Spiel ihrer Verwandlungen lenkt, und daß sich auch bei ihren ausgelassensten Bewegungen die Regel allezeit nur mit verändertem Reiz wiederherstellt. Jede Sekunde bringt ein anderes Bild, jede Minute erzeugt eine andere Stimmung, und doch nirgends ein Sprung oder Riß in der magischen Kette des Tanzes! Vom kühnsten saut en l'air, wobei die fliegenden Beine unheimliche Zauberformeln in die Luft zu malen scheinen, bis zur stillen Sammlung des Körpers in der Ruhe des lebenden Bildes; vom puckischen Schabernack zur Elegie hinsterbenden Sehnens; ja selbst vom grotesken Einwärtskehren der Fußspitzen bis zum gefährlichen Gipfel des Zehengangs — Alles schwimmt in demselben Strome dichterischer Begeisterung dahin, wie ein Lied ohne Worte, das nicht die Lippe, oder das Auge, oder gar nur das Bein und der Arm allein, sondern ein ganzer, durch die Kunst zur vollkommensten Harmonie idealisirter Körper deklamirt. Die zarte Schönheitslinie wird niemals überschritten; alle menschliche Lust und Leidenschaft weiß die Künstlerin in den Zauberkreis des Maßes zu bannen, worin auch die hellenische Kunst ihr Ziel und Centrum fand. Sollen wir aber einen Höhepunkt des Niveau's bezeichnen, auf dem alle ihre Schöpfungen sich bewegen, so wären wir versucht, der Kunst der feinen und immer gleich schön empfundenen Uebergänge die Palme zu reichen, und weil die wahre Pantomime hauptsächlich durch diese Kunst getragen wird, so stellen wir auch ohne Bedenken ihre Pantomime noch über ihren Tanz, hiermit zugleich das beste Lob aussprechend, das wir als treuer Anhänger der Noverre'schen Schule einer Priesterin der Terpsichore zu spenden vermögen.

Einer Tänzerin huldigen, weil sie uns ihre Beine zeigt? — niemals! einer Künstlerin, weil sie sie uns vergessen macht? — mit allen Freuden, wo immer sie uns begegnen mag!

Vor Allem aber, und selbst trotz Fräulein Nadejda Bagdanoff, hat Puschkin Recht, wenn er seinen „Eugen Oná-

gin" nicht weit von jenem Motto, womit wir unser Kapitel eingeleitet haben, sagen läßt:

„Nein, das Ballet ist gar zu dumm,
Bedarf der gründlichsten Erneuung!
Es ist wahrhaftig endlich Zeit,
Selbst Didelot geht mir zu weit."

Zusatz zu Abschnitt II.

„Die Pariser Theater."

(Seite 144.)

Auch die Verlegung der großen Oper ist jetzt endgültig beschlossen; sie kommt auf den Boulevart des Capucines, der rue de la Paix gegenüber, wo früher das Hôtel d'Osmond stand. Hier soll sich nämlich ein neuer Platz eröffnen, in dessen Fond die Façade des neuen Opernhauses sich erheben wird. Links und rechts von dieser Façade sollen zwei neue breite Straßen entstehen, die rue de Rouen, welche sich bis an die Eisenbahn des Westens verlängern, und die rue de Lafayette, die im faubourg Poissonnière in den gegenwärtig dort befindlichen Theil dieser Straße ausmünden wird. Der Bauplan, der ein Haus von seltener Pracht verspricht und schon 1862 fertig ausgeführt sein soll, rührt von dem sehr geschickten Architekten der Oper, Herrn Rohault de Fleury, her; die Ausführungskosten übernimmt die Stadt, die als Entschädigung dafür den Park von Monceaux vom Kaiser zum Geschenk erhält.

Herr Réty hat die Direction des Théâtre lyrique nunmehr definitiv übernommen. —

Druck von Robert Nischkowsky in Breslau.